



U
N
I
V
E
R
S
A
L

Biblioteca e Arquivo Municipal no Vale de Santo António

João Pereira da Silva Anastácio Centeno (Licenciado)

Projecto Final de Mestrado para a Obtenção do Grau de Mestre em Arquitectura

Orientação Científica:

Professora Maria da Soledade Gómez Paiva de Sousa

Júri:

Presidente Professor Doutor Francisco Carlos Almeida Nascimento e Oliveira

Vogal Professor Doutor Miguel Baptista-Bastos

Lisboa, FAUL, maio, 2020

Universal

Biblioteca e Arquivo Municipal no Vale de Santo António

João Pereira da Silva Anastácio Centeno
(Licenciado)

Projecto Final de Mestrado para a Obtenção do Grau de Mestre em Arquitectura

Orientação Científica:
Professora Doutora Maria da Soledade Gómez Paiva de Sousa

(Documento Provisório, Lisboa, FA-ULisboa, Janeiro de 2020)

Título

**Universal. Biblioteca e Arquivo Municipal no Vale de
Santo António.**

Nome

João Pereira da Silva Anastácio Centeno

Orientador Científico

Dr. Arq. Maria da Soledade Gómez Paiva de Sousa

Mestrado Integrado em Arquitectura

Lisboa, Janeiro de 2020

nota: a PFM segue o antigo acordo ortográfico

Resumo

i

A presente proposta de projecto final de mestrado versa sobre o Vale de Santo António em Lisboa, criando o seu próprio universo particular. O lugar, esquecido no tempo e abandonado no espaço, tentativa de inúmeras urbanizações, caracteriza-se pela intersecção de duas linhas de água. A colina que as une compõe o momento da formação do projecto. A Biblioteca e o Arquivo, apoiados por um estudo arquitectónico inter-disciplinar, são o resultado de uma procura pela materialização do conhecimento. Um processo que se apoia no mito, no estudo da sociedade literária e em três casos de estudo para se desenvolver. A linguagem universal ruiu juntamente com a Torre de Babel. Estaremos perante a sua ressurreição?

ii

Title

**Universal. Biblioteca e Arquivo Municipal no Vale de
Santo António.**

Name

João Pereira da Silva Anastácio Centeno

Adviser

Arch. PhD. Maria da Soledade Gómez Paiva de Sousa

Integrated Master in Architecture

Lisbon, January 2020

Abstract

iii

The present proposal leans over the valley of Santo António in Lisbon, creating its own particular universe.

The site, forgotten in time and abandoned in espace, was an attempt of innumerable urbanizations, and its most known for the intersection of two water lines. The hill which lies ahead and unifies them is the moment where the project unravels.

The Library and the Archive, supported by an interdisciplinary architectural study are the result of a search for the materialization of all knowledge. A process which is supported by myth, a study of the literary society and three case studies to develop itself.

The universal language collapsed along the Tower of Babel. Are we facing its resurrection?

MUNICIPAL ARCHIVE | LIBRARY | LITERATURE AND ARCHITECTURE | INFINITE

**"Aquilo a que chamamos de início frequentemente é o fim.
E fazer um fim é fazer um início (...) Não devemos deixar
de explorar. E o fim da nossa exploração será chegar onde
começámos. E conhecer o lugar pela primeira vez."**

T.S. Eliot (Eliot, 2004)

Ao meu avô.

vii

Agradecimentos

Mãe | Pai | Irmão
Avó Bia | Avó Silvina | Tia | Prima | Tio

João Aragão | Tiago Mendes (e à pequena Alice)
David Filipe Fonseca Francisco | Rodolfo | Zé Taveira | Bruno
Daniel | Marcus | Carol | Joana | Miguel | Chico | Leo | Zé Albuca
Rui | Luís | Tomás | Francesca | Isa

Professora Soledade | Professor Lobato | Professora Armandina e Professora Irene (que tinham o seu quê de razão quando me aconselharam a ir para Letras)

ix

Siza | Souto | Hejduk | Aalto

Interpol | Grimes | LCD Soundsystem | Velvet Underground

México

Brooklyn

Índice Geral

Resumo	i
Abstract	iii
Agradecimentos	iv
Índice Geral	xi
Índice de Figuras	xiii
Preâmbulo	23
Introdução	25
 Capítulo I: Mito	
I.I Sonhos Lúcidos com Babel	30
I.II A Biblioteca de Borges	35
I.III Alexandria para Sempre!	42
 Capítulo II: Sociedade	
II.I Livros	52
II.II Ilha	63
II.III Arquivo da Memória	70
 Capítulo III: Casos de Estudo	
III.I Acrópole – Corbusier – Hejduk	78
III.II - Danteum	89
III.III Entre Linhas	103
 Capítulo IV: Universal	
IV.I <i>Terra Incognita</i>	112
IV.II O Arquivo e a Biblioteca	146
IV.III O Infinito e o Cosmos	178
 Capítulo V: Considerações Finais	189
 Bibliografia	191
Anexos	195
Apresentação Final	200

Índice de Figuras

1 - A Biblioteca (à noite), Autor e Ano Desconhecido	22
in https://www.pinterest.pt/pin/349803096039034364/?lp=true	
2 - Box in a Valise, Marcel Duchamp or Rose Sélavy, 1941	27
in https://www.moma.org/collection/works/80890?locale=es	
3 - Torre de Babel, Athanasius Kircher, 1679	32
in https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kircher1679/0002/thumbs	
4 - Torre de Babel - Lua, Athanasius Kircher, 1679	33
in https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kircher1679/0002/thumbs	
5 - Torre de Babel, Pieter Brueghel the Elder, 1563	34
in http://socks-studio.com/2013/07/09/confusion-of-tongues-the-construction-of-the-tower-of-babel/	
6 - A Queda da Torre de Babel, Cornelis Anthonisz, 1547	34
in http://socks-studio.com/2013/07/09/confusion-of-tongues-the-construction-of-the-tower-of-babel/	
7 - Modelo 3D da Biblioteca de Babel, Jamie Zawinski, 2016	36
in https://hyperallergic.com/330489/an-attempt-to-3d-model-jorge-luis-borgess-library-of-babel/	
8 - Figura Cabalística, Autor e Ano Desconhecido	37
in https://www.digopaul.com/english-word/cabbala.html	
9 - Bibliotecas Fantásticas, Erik Desmazieres, 1997	38
in Pinterest	
10 - Jorge Luis Borges e o seu Gato, Autor e Ano Desconhecido	39
in Pinterest	
11 - Representação da Biblioteca de Babel, Erick Desmazieres, 1997	40
in https://www.warnockfinearts.com/erik-desmazes-library-of-babel	
12 - Representação da Biblioteca de Babel, Erick Desmazieres, 1997	40
in https://www.warnockfinearts.com/erik-desmazes-library-of-babel	
13 - Representação da Biblioteca de Babel, Erick Desmazieres, 1997	40
in https://www.warnockfinearts.com/erik-desmazes-library-of-babel	
14 - Representação da Biblioteca de Babel, Erick Desmazieres, 1997	40
in https://www.warnockfinearts.com/erik-desmazes-library-of-babel	
15 - Representação da Biblioteca de Babel, Erick Desmazieres, 1997	40
in https://www.warnockfinearts.com/erik-desmazes-library-of-babel	
16 - Representação da Biblioteca de Babel, Erick Desmazieres, 1997	40
in https://www.warnockfinearts.com/erik-desmazes-library-of-babel	
17 - Representação da Biblioteca de Babel, Erick Desmazieres, 1997	41
in https://www.warnockfinearts.com/erik-desmazes-library-of-babel	
18 - Representação da Biblioteca de Babel, Erick Desmazieres, 1997	41
in https://www.warnockfinearts.com/erik-desmazes-library-of-babel	
19 - Frame do filme <i>Cleopatra</i> , de Joseph L. Mankiewicz, 1963	43
in Pinterest	
20 - Aprendizagem na Biblioteca de Alexandria, Autor e Ano Desconhecido	44
in Pinterest	
21 - O Incêndio da Biblioteca de Alexandria, Coleção Privada, 1876	45
in https://brewminate.com/the-burning-of-the-library-of-alexandria/	
22 - Torching the Modern-Day Library of Alexandria, The Atlantic, 2017	46
in https://www.theatlantic.com/technology/archive/2017/04/the-tragedy-of-google-books/523320/	

23 - Arquimedes, Domenico Fetti, 1620 in https://pt.wikipedia.org/wiki/Arquimedes	47
24 - Euclides, Antonio Cifrondi, século XVII in https://commons.wikimedia.org/wiki/Euclid#/media/File:Artgate_Fondazione_Cariplo_-_Cifrondi_Antonio,_Euclide.jpg	47
25 - Hypatia de Alexandria, Autor e Ano Desconhecido in https://www.pinterest.pt/pin/151152131231501023/	49
26 - The Course of Empire: Destruction, Thomas Cole, 1836 in https://www.nyhistory.org/exhibit/course-empire-destruction-0	50 51
27 - Bookopolis, Erik Drooker, 2006 in https://www.pinterest.pt/pin/513832638715150711/	53
28 - Sophia de Mello Breyner, Autor e Ano Desconhecido in Pinterest	54
29 - Salvador Dali, Autor e Ano Desconhecido in https://www.pinterest.pt/pin/724938871241177731/?lp=true	54
30 - Martin Luther King, Autor e Ano Desconhecido in Pinterest	54
31 - Marilyn Monroe, Autor e Ano Desconhecido in https://br.pinterest.com/pin/736197870321477236/	54
32 - Bjork, Autor e Ano Desconhecido in https://br.pinterest.com/pin/44543483802430079/	54
33 - James Dean, Autor e Ano Desconhecido in https://br.pinterest.com/pin/251216485450691294/	54
34 - <i>Fahrenheit 451</i> , Super Terrain, 2018 in http://www.superterrain.fr/f451/	55
35 - Dom Quixote, Gustave Doré, 1863 in https://www.culturagenial.com/livro-dom-quixote-de-miguel-de-cervantes/	56
36 - Visões de Dom Quixote, Octavio Ocampo, 1989 in https://www.culturagenial.com/livro-dom-quixote-de-miguel-de-cervantes/	56
37 - Dom Quixote, Daumier Honore, 1865 - 1870 in https://www.culturagenial.com/livro-dom-quixote-de-miguel-de-cervantes/	56
38 - Dom Quixote atacando um rebanho de ovelhas, Cândido Pontinari, 1956 in https://www.culturagenial.com/livro-dom-quixote-de-miguel-de-cervantes/	56
39 - Don Quixote, Pablo Picasso, 1955 in https://www.culturagenial.com/livro-dom-quixote-de-miguel-de-cervantes/	57
40 - Sala de Leitura Circular, Autor Desconhecido, 1800's. in https://www.bl.uk/about-us/our-story/history-of-the-british-library	59
41 - A Biblioteca de Ferro, Autor Desconhecido, década de 50. in https://blog.britishmuseum.org/the-round-reading-room-at-the-british-museum/	59
42 - Queens Library - Customers waiting to sign up for ESOL Classes at the Jackson Heights Branch, Autor Desconhecido, 1980 in https://www.flickr.com/photos/qbpllid/2340641297	60

43 - Bbiblioteca histórica, Dan Piraro, 2014 in https://www.boredteachers.com/comics/bizarro-teacher-toons	61
44 - Protestos em Heidelberg, Autor Desconhecido, 1968 in https://www.rnz.de/politik/suedwest_artikel,-die-68er-bewegung-rebellische-jahre-im-suedwesten-_arid,354690.html	65
45 - Biblioburro, Colombia, Autor e Ano Desconhecido in https://www.triphobo.com/blog/libraries-across-the-world	67
46 - Robinson Crusoe, Autor e Ano Desconhecido in https://www.meisterdrucke.pt/	69
47 - Alexander Selkirk, Daniel Defoe, 1719 in https://www.maryevans.com/search.php	69
48 - Anatomia do cérebro, Autor e Ano Desconhecido in Pinterest	71
49 - Aby Warburg, Autor e Ano Desconhecido in https://pt.wikipedia.org/wiki/Aby_Warburg	72
50 - Sala oval, Instituto Warburg, Hamburgo, Autor desconhecido, 1926 in warburg.sas.ac.uk	74
51 - Atlas Mnemosyne, Aby Warburg, 1926 in http://www.warburg-haus.de/en/the-kulturwissenschaftliche-bibliothek-warburg/	75
52 - Esquema de classificação, Aby Warburg, 1926 in Pinterest	76
53 - Fachada KWB, Autor Desconhecido, 1926 in http://www.warburg-haus.de/en/the-kulturwissenschaftliche-bibliothek-warburg/	77
54 - Surrealism and Architecture, Salvador Dali, 1978 in https://www.worthpoint.com/worthopedia/surrealism-architecture-architectural-599522246	79
55 - Croquis da Acrópole, Le Corbusier 1915 in Pinterest	81
56 - Croquis da Acrópole, Le Corbusier 1915 in Pinterest	81
57 - Croquis da Acrópole, Le Corbusier 1915 in Pinterest	81
58 - Cobertura e seus Rituais, René Burri, 1959 in https://br.pinterest.com/pin/455637687274692595/	83
59 - Cobertura e seus Rituais, René Burri, 1959 in https://br.pinterest.com/pin/425590233535033138/	83
60 - Model of the Interior Renovation of the Foundation Building, John Hejduk, 1971 in https://cooper.edu/architecture/facilities	84
61 - Third Floor Lobby, Foundation Building, Autor e Ano Desconhecido in https://cooper.edu/architecture/facilities	85
62 - Maquete, <i>Berlin Masque</i> , DOMUS, 1982 in https://www.researchgate.net/figure/Figura-1-Maquete-Berlin-Masque-Identificacao-das-estruturas-e-implantacao-1-torre-de_fig1	86

63 - Slide of a drawing for Berlin Masque, Berlin, John Hejduk, 1978 in https://www.cca.qc.ca/en/search/details/collection/object/456949	87
64 - Charles-Édouard Jeanneret at the Acropole, Autor desconhecido, 1911 in https://br.pinterest.com/pin/512073420126423342/	88
65 - Mapa do Inferno, Sandro Boticelli, séc. XV in https://www.pinterest.pt/pin/80290805835502954/?lp=true	91
66 - Scene From The Divine Comedy By Dante, Gustave Doré, séc. XIX in https://fineartamerica.com/featured/illustration-by-gustave-dore-scene-from-the-divine-comedy-by-dante-gustave-dore.html	92
67 - Basilica de <i>Maxentius</i> , 1937 in https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bogen_van_de_Basilica	95
66 - Scene From The Divine Comedy By Dante, Gustave Doré, séc. XIX in https://fineartamerica.com/featured/illustration-by-gustave-dore-scene-from-the-divine-comedy-by-dante-gustave-dore.html	92
67 - Basilica de <i>Maxentius</i> , 1937 in https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bogen_van_de_Basilica_van_Maxentius_aan_het_Forum_Romanum,_Bestanddeelnr_191-1186.jpg	95
68 - Inferno, Terragni, 1938 in https://www.pinterest.pt/pin/634796509958357639/	96
69 - Purgatório, Terragni, 1938 in https://www.pinterest.pt/pin/522699100504327783/	98
70 - Paraíso, Terragni, 1938 in https://www.pinterest.pt/pin/520095456941082593/	100
71 - <i>La Divina Commedia di Dante</i> , Domenico di Michelino, 1465 in https://www.writework.com/essay/inferno-work-dante-used-express-theme-his-ideas-god-s-divi	102
72 - Freedom!, Daily News, 1989 in https://i.pinimg.com/originals/c7/25/e3/c725e3b504026d3d9f6a13b1786daad2.jpg	104
73 - A Queda do Muro de Berlin, 1989 in https://www.cnn.com/2019/11/02/30-years-after-the-berlin-wall-the-us-confronts-a-more-formidable-competitor.html	105
74 - Libeskind holding a photograph of a ruined library during World War II, Abe Frajndlich, 1995 in https://npg.si.edu/object/npg_NPG.2000.85	106
75 - Alfabeto, Daniel Libeskind, 1989 in https://twitter.com/boxman/status/646707890124902400	107
76 - Museu Judaico de Berlim, Diego Laurino, 2017 in Divisare	108
77 - Museu Judaico de Berlim, Diego Laurino, 2017 in Divisare	108
78 - Museu Judaico de Berlim, Diego Laurino, 2017 in Divisare	108
79 - Museu Judaico de Berlim, Diego Laurino, 2017 in Divisare	108

80 - <i>Mesure du fond avec la sonde sur une frigate</i> , Antoine Léon Morel-Fatio, 1844	113
in https://www.mascontext.com/issues/28-hidden-winter-15/sounding-lines/	
81 - Vale de Santo António, Eduardo Macedo, 1944 (montagem do autor)	114
in http://arquivomunicipal.cm-lisboa.pt/pt/	
82 - Vale de Santo António, Eduardo Macedo, 1944 (montagem do autor)	114
in http://arquivomunicipal.cm-lisboa.pt/pt/	
83 - Vale de Santo António, Eduardo Macedo, 1944 (montagem do autor)	114
in http://arquivomunicipal.cm-lisboa.pt/pt/	
84 - Vale de Santo António, Francisco Calado, 2020 (montagem do autor)	116
in Arquivo Pessoal do Autor	
85 - Vale de Santo António, Francisco Calado, 2020 (montagem do autor)	117
in Arquivo Pessoal do Autor	
86 - <i>Report on the Scientific Results of the Voyage of the H.M.S. Challenger During the Years 1873-76</i> , Sir C. Wyville and John Murray, 1885	118
in https://www.mascontext.com/issues/28-hidden-winter-15/sounding-lines/	
87 - <i>Brooke's Deep-Sea Sounding Apparatus</i> , Matthew Fontaine Maur, 1858	118
in https://www.mascontext.com/issues/28-hidden-winter-15/sounding-lines/	
88 - <i>Soundings: Tomb for Space Shape/Form Light: two perspective views</i> , John Hejduk, 1991	120
in https://www.mascontext.com/issues/28-hidden-winter-15/sounding-lines/	
89 - <i>Soundings: Tomb for Space Shape/Form Light: perspective view and plan</i> , John Hejduk, 1991	122
in https://www.mascontext.com/issues/28-hidden-winter-15/sounding-lines/	
90 - <i>Soundings: Rooms of/for Justice: perspective view</i> , John Hejduk, 1991	123
in https://www.mascontext.com/issues/28-hidden-winter-15/sounding-lines/	
91 - <i>Soundings: the Architect's Balance: a sacred support: tangent, point, touch</i> , John Hejduk, 1991	124
in https://www.mascontext.com/issues/28-hidden-winter-15/sounding-lines/	
92 - <i>Soundings: The Architect's Wheel: perspective view</i> , John Hejduk, 1991	126
in https://www.mascontext.com/issues/28-hidden-winter-15/sounding-lines/	
93 - Planta Conceptual, sem escala, Desenho do Autor, 2019	130
94 - Planta Conceptual, sem escala, Desenho do Autor, 2019	132
95 - Planta Conceptual, sem escala, Desenho do Autor, 2019	134
96 - Planta Conceptual, sem escala, Desenho do Autor, 2019	136
97 - Secção Conceptual, sem escala, Desenho do Autor, 2019	138

98 - Secção Conceptual, sem escala, Desenho do Autor, 2019	139
99 - Secção Conceptual, sem escala, Desenho do Autor, 2019	140
100 - Planta Conceptual, sem escala, Desenho do Autor, 2019	142
101 - Planta Conceptual, sem escala, Desenho do Autor, 2019	148
102 - Planta Conceptual, sem escala, Desenho do Autor, 2019	151
103 - Perspectiva Conceptual, sem escala, Desenho do Autor, 2019	152
104 - Métrica, sem escala, Desenho do Autor, 2019	153 154
105 - Métrica, sem escala, Desenho do Autor, 2019	156
106 - Métrica, sem escala, Desenho do Autor, 2019	157
107 - Alçado Conceptual, sem escala, Desenho do Autor, 2019	158
108 - Alçado Conceptual, sem escala, Desenho do Autor, 2019	159
109 - Axonometria, sem escala, Desenho do Autor, 2019	160
110 - Tanque de Água do Arquitecto Siza Vieira, Autor e Ano Desconhecido	160
in https://pinterest.com/pin/404901822722827182/?lp=true	
111 - Axonometria, sem escala, Desenho do Autor, 2019	161
112 - Teatro Romano, Autor e Ano Desconhecido	161
in Pinterest	
113 - O Anjo Sagrado, Desenho do Autor, 2019	164
114 - O Anjo Profano, Desenho do Autor, 2019	165
115 - Planta Arquivo, Desenho do Autor, 2019	168
116 - Planta Biblioteca, Desenho do Autor, 2019	169
117 - Planta Arquivo, Desenho do Autor, 2019	170
118 - Planta Biblioteca, Desenho do Autor, 2019	171
119 - Planta Arquivo, Desenho do Autor, 2019	172
120 - Planta Arquivo, Desenho do Autor, 2019	173
121 - Corte Arquivo, Desenho do Autor, 2019	174
122 - Corte Biblioteca, Desenho do Autor, 2019	175
123 - Plantas Auditório, Desenho do Autor, 2019	176
124 - Black Square on a white field, Kazimir Malevich, 1915	179
in Pinterest	
125 - Exposição 0,10, Autor Desconhecido, 1915	181
in Pinterest	
126 - Painterly Realism of a Boy with a Knapsack, Kazimir Malevich, 1915	182
in Pinterest	
127 - Suprematism with Blue Triangle and Black Square, Kazimir Malevich, 1915	182
in Pinterest	
128 - Suprematism, Kazimir Malevich, 1915	182
in Pinterest	
129 - Eight Red Rectangles, Kazimir Malevich, 1915	183
in Pinterest	
130 - Black Cross, Kazimir Malevich, 1915	183
in Pinterest	
131 - Black Circle, Kazimir Malevich, 1915	183
in Pinterest	

132 - Planta Cobertura Biblioteca, Desenho do Autor, 2020	185
133 - White Square on White, Kazimir Malevich, 1918 in https://commons.wikimedia.org/wiki/File:White_on_White_(Malevich,_1918).png	186
134 - Reinterpretação da exposição <i>0,10</i> . Malevich coloca o quadro <i>Quadrado Preto</i> no mesmo lugar onde os cidadãos russos colocavam o crucifixo.	187
135. Planta Total, Desenho do Autor, 2020	188



1. A Biblioteca (à noite)

Preâmbulo

“Numa tarde quente no final do século XIX, dois empregados de escritório de meia-idade conheceram-se num banco do Boulevard Bourdon em Paris e tornaram-se o melhor amigo um do outro. Bouvard e Pécuchet (os nomes que Gustave Flaubert deu a estes dois heróis cómicos) descobriram através da sua amizade um propósito comum: a busca do conhecimento universal. Para concretizar este objectivo ambicioso, em comparação com o qual o feito de Diderot parece deliciosamente modesto, os dois tentaram ler tudo o que conseguiam encontrar sobre todos os ramos do saber humano, e seleccionar a partir das suas leituras os mais extraordinários factos e ideias, um empreendimento que era, evidentemente, interminável. Muito apropriadamente, Bouvard e Pécuchet foi publicado inacabado um ano depois da morte de Flaubert, em 1880, mas sem que os dois bravos exploradores tivessem lido muitas bibliotecas de agricultura, literatura, pecuária, medicina, arqueologia e política, sempre com resultados decepcionantes. O que os dois palhaços de Flaubert descobriram foi o que sempre soubemos, mas que raramente acreditámos: que a acumulação de conhecimento não é conhecimento.

A ambição de Bouvard e Pécuchet está perto de se tornar realidade hoje em dia, quando todo o conhecimento do mundo parece ao nosso alcance, a tremeluzir atrás de um ecrã, como uma sereia. Jorge Luis Borges, que imaginou em tempos uma biblioteca infinita com todos os livros possíveis, inventou uma personagem semelhante a Bouvard e Pécuchet que tenta compilar uma enciclopédia universal tão completa que nada no mundo poderia ser excluído.

No final, tal como os seus precursores franceses, a personagem falha o objectivo, mas não inteiramente. Na noite em que renuncia ao projecto, aluga um cavalo e uma carroça e dá um passeio pela cidade. Vê muros, pessoas banais, casas, um rio, um mercado e sente que, de alguma maneira, todas essas coisas são obra sua. Percebe que o seu projecto não era impossível, mas tão-só redundante.

A enciclopédia mundial, a biblioteca universal, existe, e é o próprio mundo.”

Manguel, 2016

Assim termina, Alberto Manguel, um dos capítulos presentes na sua ode às bibliotecas.

Introdução

Numa entrevista realizada em 1992, quando questionado sobre o uso dos seus poemas na sua arquitectura, John Hejduk discutia a possível relação entre as duas artes:

“Um poema é um poema, um edifício é um edifício, a arquitectura é a arquitectura, a musica é, tudo é estrutura. Uso a poesia como linguagem. Hoje os arquitectos são organicamente responsáveis de que a sua linguagem decorra em paralelo com a estrutura. Esse é o novo desafio da arquitectura. Não posso fazer um edifício sem construir um novo repertório de personagens, de histórias, de linguagens... Não se trata de construir per se, mas sim de construir mundos.” (Hejduk, 1992)

O arquitecto sugeria que a poesia era usada como complemento ao seu trabalho, uma linguagem que nascia em conjunto com cada um dos seus projectos. A sua visão das possibilidades interdisciplinares que a arquitectura contém, nomeadamente com a literatura, foram fundamentais para o desencadeamento da proposta final de mestrado. Esta, surgiu de um desejo e de uma necessidade para o autor. Colin Rowe questionava essa mesma vontade na introdução ao livro *Five Architects*:

Is the architect simply a victim of circumstances? And should he be? Or may he allowed to cultivate his own free will? And are not culture and civilization the products of the imposition of will?

Rowe, 1975

Foi encontrado um meio termo, com o desejo de projectar uma biblioteca e a necessidade de dar uma nova casa ao Arquivo Municipal de Lisboa, com o espólio actualmente distribuído por dois pisos de garagem. Ambos os edificios formam um momento único na arquitectura, pois representam no seu conjunto os grandes albergues para a memória cultural e universal. O lugar seleccionado para a implantação destes dois elementos foi a colina que une o Vale de Santo António. Durante a primeira visita ao local, foi reconhecida a rara qualidade que um espaço em Lisboa ainda tem a oferecer ao autor: a capacidade de surpreender. O sentimento quase peninsular que oferece, a sua falta de urbanização, deu indicações de que seria possível projectar um universo particular nestas precisas coordenadas. Igualmente, foi notória a forma como encara o rio Tejo, com a Avenida Mouzinho de Albuquerque a abrir caminho pelo meio da cidade. Pela negativa, o vale faz transparecer uma atmosfera de sofrimento. Mas se existe algo que a escola aristotélica nos ensinou, foi que esse mesmo sentimento melancólico está na base do processo criativo. É, portanto, um lugar que procura uma história para contar.

História essa que começa há muito tempo. O primeiro capítulo recai sobre a literatura mitológica, considerando três casos que espelham esse sentimento nostálgico. A Torre de Babel e a Biblioteca de mesmo nome, juntamente com a Biblioteca de Alexandria procuram não só demonstrar o valor arquitectónico que a literatura pode originar, mas também viabilizar um começo sustentável para esta investigação, que trará consequências a nível projectual.

No segundo capítulo foi enfatizada a sociedade literária, ou seja, como é que a biblioteca pode influenciar um grupo de pessoas distintas. Adicionou-se também uma crítica ao papel da internet, e o qual é o papel que esta instituição pode ou deve tomar. Por último, é introduzido o tema do arquivo, mas de forma pouco ortodoxa.

Os três casos de estudo que compõem o terceiro capítulo foram elegidos pelo modo como fizeram o autor repensar as várias origens e linguagens de um projecto de arquitectura. O primeiro corresponde a uma análise que vem desde a Acrópole, em Atenas, passando pela *Unité d'Habitation* de Le Corbusier, para culminar no projecto masques de Hejduk. Ou, como um projecto que não tem mais de meia centena de anos trás consigo uma reflexão com mais de oito mil anos. O segundo versa sobre uma obra nunca realizada do arquitecto italiano Giuseppe Terragni, o *Danteum*. Ou, como um poema com mais de cem cantos de Dante pode ser um projecto. O último caso de estudo proposto é o Museu Judaico em Berlim. Ou, como a história trágica de um povo pode revolucionar a prática arquitectónica. Todos os casos estudados apresentam uma relação intrínseca com outras artes, nomeadamente literatura, música e pintura.

Por fim, o quarto capítulo que integra um pouco de todos os anteriores, apresenta o projecto. Desde a escala urbana, onde se propõe uma relação entre arquitectura e cartografia para navegar no oceano do conhecimento, até um conjunto de análises sobre os dois elementos propostos neste projecto final de mestrado: o Arquivo e a Biblioteca.



27

2. *Box in a Valise*, Marcel Duchamp or Rose Sélavy, 1941

I - Mito

I.1 - Sonhos Lúcidos com Babel

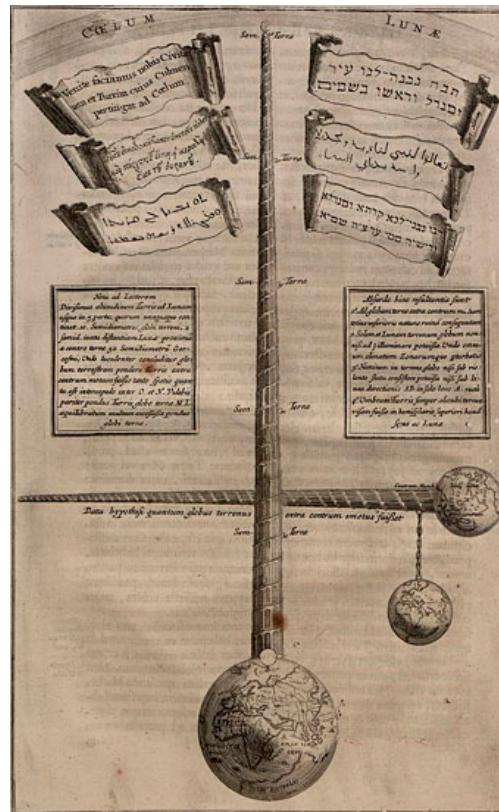
"Em toda a terra, havia somente uma língua, e empregavam-se as mesmas palavras. Emigrando do oriente, os homens encontraram uma planície na terra de Sennaar e nela se fixaram. Disseram uns para os outros (...): "Vamos construir uma cidade e uma torre cuja extremidade atinja os céus. (...)" O Senhor, porém, desceu, a fim de ver a cidade e a torre que os filhos dos homens estavam a edificar. E o Senhor disse: "Eles constituem apenas um povo e falam uma única língua. Se principiaram desta maneira, coisa nenhuma os impedirá, de futuro, de realizarem todos os seus projectos. Vamos, pois, descer e confundir de tal modo a linguagem deles que não se compreendam uns aos outros." E o senhor dispersou-os dali para toda a face da terra, e suspenderam a construção da cidade. Por isso lhe foi dado o nome de Babel, visto ter sido lá que o Senhor confundiu a linguagem de todos os habitantes da terra, e foi também dali que o senhor os dispersou por toda a terra."¹

1 - "Génese", em Bíblia Sagrada. São Paulo: Stampley Publicações, 1979, p.26

A palavra Babel existe de forma reconhecível no nosso léxico através de dois marcos distintos, mas relacionáveis na sua génese - a Torre e a Biblioteca. O primeiro nasce do sonho do Homem de atingir os céus, o espaço para além da Terra, morada dos Deuses, que até aí se supunha inalcançável. A base da décima primeira passagem da Génesis da Bíblia – representada na página anterior – é o desejo de uma língua comum a todos os seres humanos. Neste seguimento erguer-se-á uma torre, representativa desta ideia que é, em suma, uma linguagem universal.



3. Torre de Babel, Athanasius Kircher, 1679



4. Torre de Babel - Lua, Athanasius Kircher, 1679

33

A condição da torre de Babel existe em variadas vertentes, segundo contextualiza o escritor David Spurr. É a capacidade do homem em traduzir uma língua comum a todos, apresentando-a em formato de torre, dando expressão ao sonho de unificar a linguagem através da arquitectura. É dotar significado linguístico e literário através de uma estrutura que permanece no espaço. A humanidade tentou a sua consolidação como um povo só, mas é esse mesmo acto que vai provocar a sua dispersão, através da acção de Deus.

Esta trágica ironia, refere o autor, revela-se confusa e contraditória, pois a doutrina judaico-cristã pressupõe um caminho de união e harmonia e não um de dispersão. É o afastamento do homem do caminho dos céus, tornando-o “consciente de todas as contradições da nossa existência (...)

– uma visão moderna da condição humana”. (Spurr, 2012)

A história de Babel pode ser assim considerada um dos primeiros mitos a relacionar o pensamento literário com a imaginação arquitectónica do ser humano. Talvez a tentativa de pensar um espaço universal, esteja, tal como a torre de Babel, destinada a uma certa fatalidade, condenada a uma procura incessante e infinita. O próprio relato em si aparenta-se inacabado, sem resolução possível entre Deus e o homem, com uma aspiração para concretizar o que imagina, mas é também a humanidade que inicia o esforço de alcançar os céus:

“Como a linguagem universal da verdade não pode ser «escrita em pedra», a humanidade está condenada a uma infinidade de aproximações a essa verdade através da produção literária. A história pode então ser lida como uma alegoria à origem da literatura, porque na confusão resultante das linguagens, nós encontramos as condições fundamentais da significação literária. A multiplicidade de linguagens condena a humanidade a uma eternidade de traduções de uma linguagem para outra. Mas este tipo de relações implicam a multiplicidade de significados mesmo numa só linguagem, dando assim possibilidade à figuração, alegoria, metáfora, ambiguidade, e todos os elementos de descontinuidade e diferença, como também à interminável vontade de unidade, que constitua expressão literária.” (Spurr, 2012)



5. Torre de Babel, Pieter Brueghel the Elder, 1563



6. A Queda da Torre de Babel, Cornelis Anthonisz, 1547

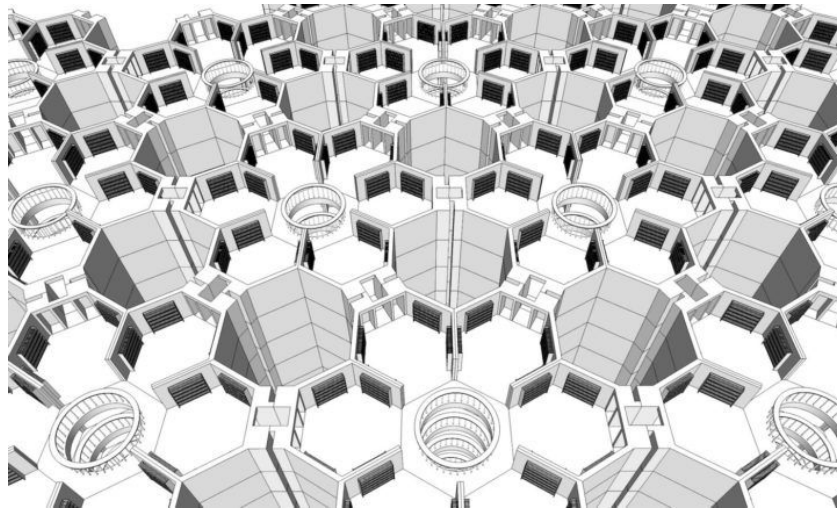
I.II - A Biblioteca de Borges

«O universo (a que outros chamam Biblioteca) compõe-se de um número indefinido, e talvez infinito, de galerias hexagonais, com vastos poços de ventilação no meio, cercados por parapeitos baixíssimos. De qualquer hexágono vêm-se os pisos inferiores e superiores: interminavelmente».

Borges, 2013

A Biblioteca de Babel, conto redigido por Jorge Luís Borges e publicado em 1944 na obra *Ficciones* fala-nos de um lugar, um mundo, onde tudo o que existe são livros – e estantes para os albergar.

Como escreve José Afonso Furtado (2007) no ensaio *O Mito da Biblioteca Universal* aquando referindo-se ao conto, «A Biblioteca de Babel é a biblioteca de todas as bibliotecas, de todas as possíveis variações e combinações linguísticas.» Aqui, os caminhos do passado, presente e futuro fundem-se, elevando a Biblioteca a um patamar somente comparável com o do próprio Universo. Todos os livros que já foram escritos e os que estarão para vir, ou seja, tudo o que pode ser enunciado, encontram lugar neste “oceano do conhecimento”. (Furtado, 2007)



7. Modelo 3D da Biblioteca de Babel, Jamie Zawinski, 2016

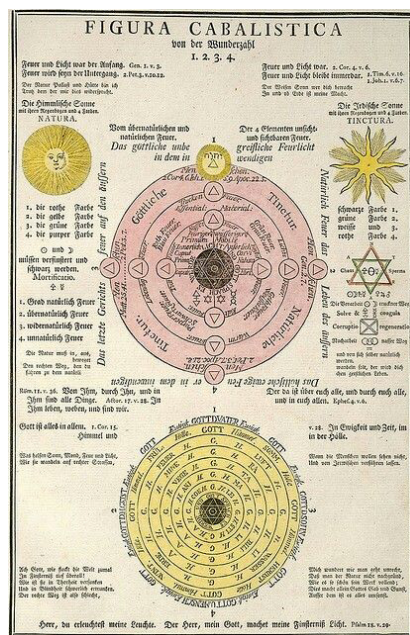
A história é contada a partir do ponto de vista de um dos seus bibliotecários, antigamente um viajante dos hexágonos, aguardando a sua morte nas imediações da hexagonal sala onde nasceu. A biblioteca está repleta de livros ao acaso, mas os seus ocupantes procuram uma ordem que explique o Universo, ou antes procuram o Livro, o catálogo para o número infinito de volumes existentes.

A biblioteca é inalcançável e apenas os seus habitantes têm conhecimento da sua existência. Podemos encontrar repetidas vezes livros sem um significado tangível, ou até volumes cujos títulos não correspondem ao que sucede no seu interior. Não obstante, existe a teoria de que 22 letras do alfabeto, o espaço entre palavras (o negativo), a vírgula e o ponto são elementos presentes em toda a biblioteca. O narrador termina com uma especulação: a biblioteca apresenta uma periódica e infinita ordem cosmológica, com os seus volumes a repetirem-se em zonas remotas e inacessíveis. (Psarra, 2012)

“If an eternal traveller should journey in any direction, he would find after untold centuries that the same volumes are repeated in the same disorder - which, repeated, becomes order: the Order. My solitude is cheered by that elegant hope” (Borges, 2013)

Evocando dilemas filosóficos opostos, com base na lacuna que existe na percepção total da infinidade mundana em contraste com a experiência e tempo de vida do ser humano, o foco subsiste em como é que estas ideias são sintetizadas através da arquitectura, consequentemente usada como alegoria para a linguagem e a linguagem, por sua vez, como alegoria para o universo.

Historicamente, a biblioteca remete-nos também para décima primeira passagem da Bíblia. A busca pela linguagem perfeita encontra o ideal na cabala, uma doutrina mística Judaica, que considerava a criação do mundo como um fenómeno linguístico. Superficialmente, a sua missão era encontrar significados alegóricos e místicos em textos, deixando de lado o seu sentido literal, conferindo uma análise anatómica a este acto. (Borges, 2013)



8. Figura Cabalística, Autor e Ano Desconhecido

O conto de Borges expressa a construção do mundo através da linguagem como ordem divina e representa-o através da linguagem como criação humana. Afinal foram as línguas diferenciadas como resultado de um castigo divino ou foi tudo um processo natural? Existe uma sagrada ordem universal e como é que esta se relaciona com a linguagem, a matemática ou a arte, sistemas usados para interpretar o quotidiano?



9. Bibliotecas Fantásticas, Autor e Ano Desconhecido

O Princípio Cosmológico, noção apresentada por Albert Einstein e seus contemporâneos, dizia:

“If you viewed the contents of the universe with sufficiently poor vision, it would appear roughly the same everywhere and in every direction”.

Este conceito fundamenta ainda mais a ideia de que a Biblioteca de Borges é um lugar que existe à priori de todos os outros e que vai continuar a expandir-se para além da humanidade. O Homem é apenas um mero observador, um guardião, um “bibliotecário imperfeito”. (Furtado, 2007) É-lhe impossível perceber a sua totalidade, observando este lugar a partir do sítio onde de encontra, contentando-se com a parcialidade do conhecimento:

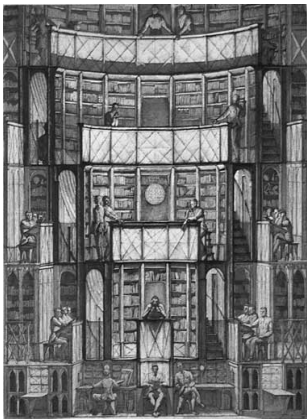
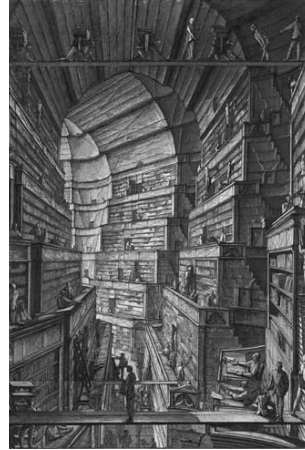
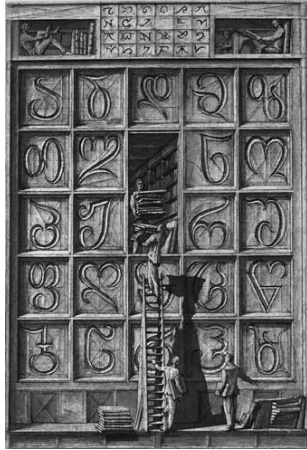
“Como todos os homens da Biblioteca, viajei na minha juventude; peregrinei em busca de um livro, talvez o catálogo dos catálogos; agora que meus olhos quase não podem decifrar o que escrevo, preparo-me para morrer a poucas léguas do hexágono em que nasci. Morto, mãos piedosas não faltarão que me tirem pela varanda afora; minha sepultura será o ar insondável: meu corpo se fundirá dilatadamente e se corromperá e dissolverá no vento originado pela queda, que é infinita. Afirmo que a Biblioteca é interminável.” (Borges, 2013, p. 62)



10. Jorge Luis Borges e o seu gato, Autor e Ano Desconhecido

Na mesma lógica de pensamento, se considerássemos a existência de um catálogo para esta biblioteca, como seria? Como a completude é um evento que se sabe fazer parte deste Universo, talvez fosse necessário um catálogo que descrevesse o conteúdo deste e por aí fora, num *loop* infinito de sucessões. É também impossível que haja um livro que contenha todos os outros, pois o processo de existência do mesmo é idêntico ao do catálogo. Leva-nos a concluir que o conhecimento universal, total, que o ser humano tanto procura é impossível:

‘Science will never be able to answer all questions about the world simply because we are part of the mystery’. (Gleiser, 2010)



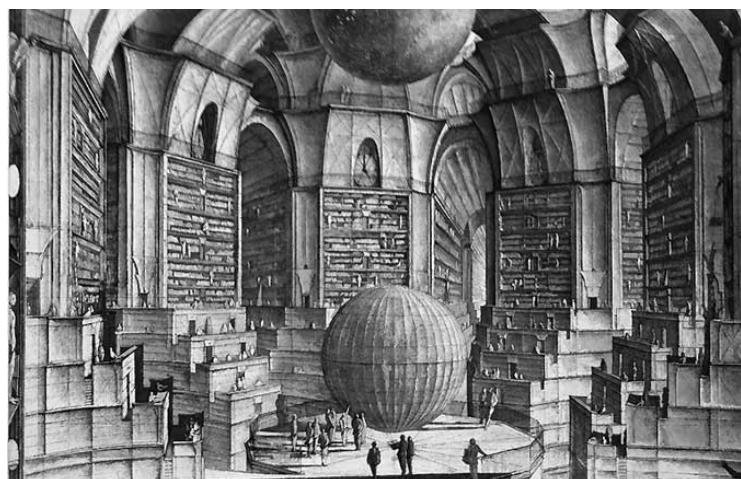
11-16. Representações da Biblioteca de Babel, Erik Desmazieres, 1997

Assim como a Torre de Babel exemplificava uma definição de espaço, a Biblioteca de Babel apresenta uma definição de tempo, partilhando este carácter com a Biblioteca de Alexandria. Um conceito mítico. Ou como descreve Furtado:

“No sentido de um tempo de procura dos livros, da sua acumulação progressiva que visa criar uma memória total, abolindo a distância do passado para propor, num mesmo lugar de conservação, todos os escritos humanos, todas as dimensões do pensamento, do conhecimento e da imaginação.” (Furtado, 2007)

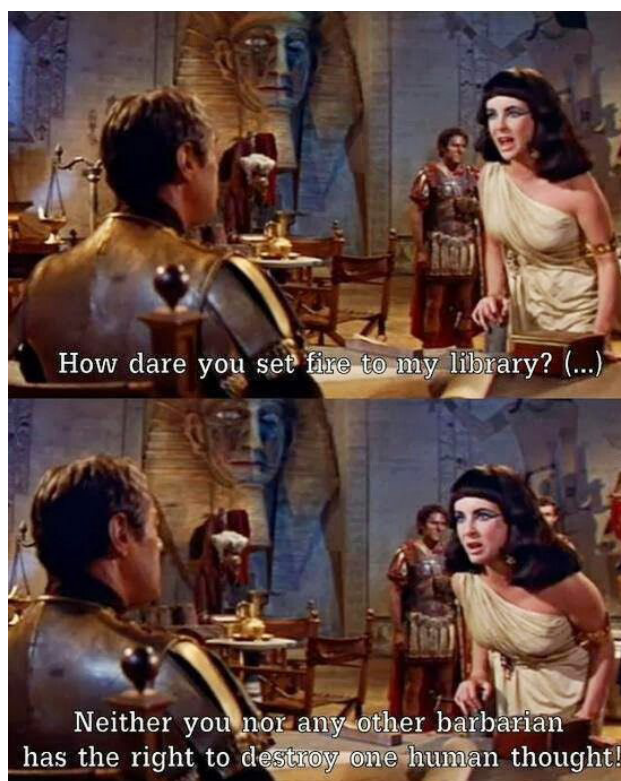
É este estatuto de instituição *ab aeterno* que faz o tempo fundir-se com o conhecimento num só lugar. Um lugar sagrado, um museu, ou como Michel Foucault afirma:

“Todos os tempos, todas as épocas, todas as formas, todos os gostos, a ideia de constituir um lugar de todos os tempos exterior ao tempo, no projecto de organizar uma acumulação perpétua e indefinida num lugar imóvel...” (Foucault, 1994)



17|18. Representações da Biblioteca de Babel, Erik Desmazieres, 1997

I.III Alexandria para Sempre!



19. Frame do filme *Cleopatra*, de Joseph L. Mankiewicz, 1963

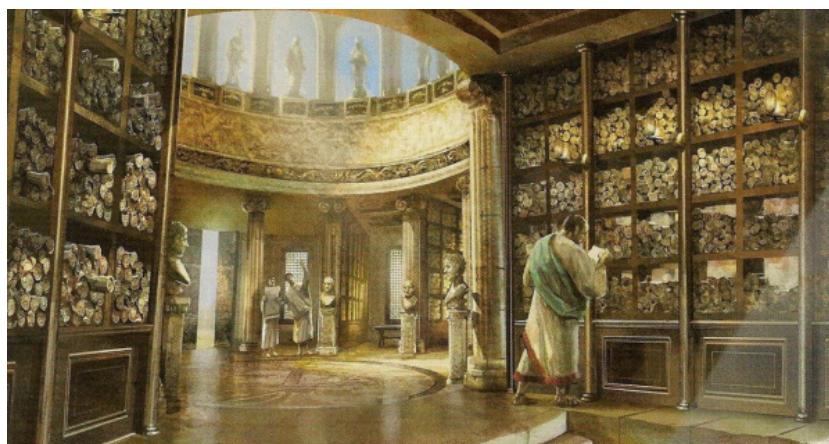
"À esquerda do jardim estendia-se a altiva frente oriental do próprio museu, com as suas galerias de quadros, corredores de estátuas, salões de refeições e salas de palestras; uma enorme ala que abriga a famosa biblioteca, fundada pelo pai de Filadelfo, que, no tempo de Séneca, mesmo depois da destruição de grande parte dela no cerco de César, continha 400 mil manuscritos. Ali se erguia, maravilha do mundo o seu telhado branco cintilando contra o azul sem chuva e, além, entre os cumes e frontões de edifícios nobres, vista aberta sobre o azul brilhante do mar." (MANGUEL, 2017)

A Biblioteca de Alexandria foi (se alguma vez confirmada for a sua existência, pois o que sabemos da sua localização, dimensão e sumição é, invariavelmente, escasso) a maior dos tempos antigos, revelando uma grande ambição e alcance, incomparável às existentes até ao momento. Erguida no final do século III a.C. pelos reis ptolomaicos, com o propósito de motivar a partilha e estudos dos ensinamentos de Aristóteles. Até à data, apenas existiam arquivos privados para consulta de documentos, que tomavam a forma de pequenos templos. Estes, desenhados com o propósito de salvaguardar e não de expor, de dar a conhecer. A Biblioteca de Alexandria torna-se assim a primeira com um carácter mais público que privado.

Não se limitou a superar em grandeza todas as outras, mas também assegurou que mais nenhuma se opusesse. Os reis atálicas de Pérgamo também construíram a sua própria instituição literária, nunca chegando a ter o impacto ‘alexandrino’, devido à lei imposta pelos reis ptolomeus, que impediram a exportação de papiro, tornando inoportável a produção de manuscritos. A resposta a esta imposição por parte dos reis de Pérgamo, foi a criação de um novo material de escrita, conhecido actualmente como papiro.

A Carta de Aristeias, datada do século II a.C., regista uma (possível) história das origens do nascimento desta instituição: “Para reunir uma biblioteca universal” o rei escreveu a todos os governantes da Terra rogando-lhes que lhe enviassem todo o tipo de livros de todo o género de autores «poetas e prosadores, retóricos e sofistas, médicos e profetas, historiadores e todos os outros». (Canfora, 1987) Isto resultaria em aproximadamente 500 mil rolos para reunir em Alexandria “todos os livros de todos os povos do mundo.” (Canfora, 1987)

Foi mencionada a Torre de Babel, albergue de um mundo sem fronteiras linguísticas. Um povo que sonhava com o direito ao céu e à terra sólida. Consequentemente, a Biblioteca provava que a humanidade conseguira adaptar-se às circunstâncias e propagar a sua sabedoria:



20. Aprendizes na Biblioteca de Alexandria, Autor e Ano Desconhecido

“(...) A Biblioteca de Alexandria nasceu para provar o contrário, que o universo era de uma variedade desconcertante e que essa variedade encerrava uma ordem secreta. A primeira crença reflectia a nossa intuição de uma divindade única, contínua, monolíngue, cujas palavras eram faladas por todos, desde a terra ao céu; a segunda, a crença de que cada um dos livros constituídos por essas palavras era, em si mesmo, um cosmos complexo, cada qual presumindo, na sua singularidade, dirigir-se ao conjunto da criação. A Torre de Babel ruiu na pré-história da narração; a Biblioteca de Alexandria ergueu-se quando as histórias assumiram a forma dos livros e aspirou a encontrar uma sintaxe que conferisse a cada palavra, a cada tabuinha, a cada rolo o seu lugar iluminador e necessário. Indistinta, majestosa, onnipresente, arquitectura tácita dessa biblioteca infinita continua a assombrar os nossos sonhos de ordem universal. Nunca mais se conseguiu uma coisa igual, embora outras bibliotecas (Internet incluída) tenham tentado copiar a sua espantosa ambição. Permanece ímpar na história do mundo como o único lugar que, tendo proposto registar tudo, passado e futuro, poderá ter também previsto e guardado a crónica da sua própria destruição e ressurreição.”

(Manguel, 2017)

45

A relação que tem com o tempo, com a acumulação constante de manuscritos, é indissociável da angústia da perda, fazendo de Alexandria um marco histórico, demonstrando que também estes grandes arquivos não são indestrutíveis. Sempre que a humanidade se aproxima de um feito divino (paralelamente com a construção da Torre de Babel), o destino parece intrometer-se com resultados catastróficos.



21. O Incêndio da Biblioteca de Alexandria, Coleção Privada, 1876

Luciano Canfora escreveu que, no seu conjunto, a história das bibliotecas do Mundo Antigo não é mais do que uma série de fundações, refundações e de catástrofes. A Biblioteca de Alexandria tornou-se numa abundância excessiva do acumular de múltiplas bibliotecas, onde o próprio universo encontrava o seu reflexo feito de palavras. (Canfora, 1987)

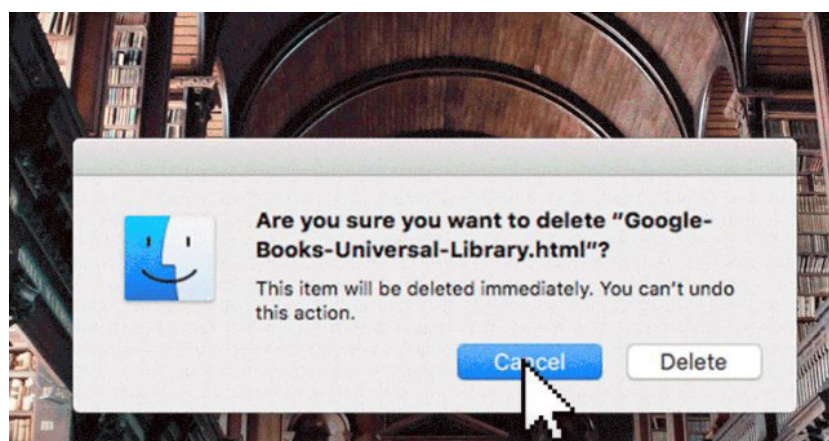
A primeira pessoa a referir-se à sua existência foi Herondas, poeta de Cós ou Mileto, onde descreve uma construção ao qual apelida de Museion, ou Casa das Musas. Herondas relata um reino do Egipto de uma natureza de biblioteca universal e que tudo engloba. Canfora, afirmava que “a biblioteca deve ter consistido de um corredor ou salão muito comprido no Museion onde, acima das suas prateleiras distribuídas por infindáveis corredores, lia-se uma inscrição: Lugar para a cura da alma”. (Canfora, 1987)

Na actualidade, a Biblioteca de Alexandria não passa de um oásis composto por relatos que provêm de historiadores, nunca isentos de falácias, tudo porque os cronistas da época achavam supérfluo uma descrição adequada deste lugar:

- O filósofo grego Estrabão descreveu toda a cidade de Alexandria, mas, misteriosamente, decidiu não mencionar a biblioteca.
- “Porque precisarei de falar dela, se está imperecivelmente guardada na memória de todos os homens?”, escreveu Ateneu de Náucratis. (Manguel, 2016)

46

O primeiro exemplar de todas as bibliotecas públicas, que procurava guardar toda a memória do mundo, fora, curiosamente, incapaz de salvaguardar a sua presença na memória da humanidade.



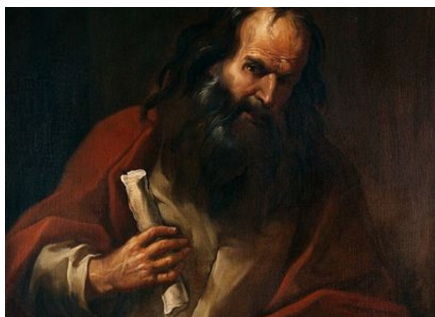
22. *Torching the Modern-Day Library of Alexandria*, The Atlantic, 2017

“Na nossa época, destituída de sonhos épicos – que destituímos por sonhos de pilhagem –, a ilusão de imortalidade é criada pela tecnologia. A Internet, e a sua promessa de voz e lugar para todos, é o nosso equivalente do mare incognitum, o mar desconhecido que atraía os viajantes antigos com a tentação da descoberta. Tão imaterial quanto a água, por demais vasta para qualquer apreensão mortal, as notáveis qualidades da Internet permitem-nos confundir o inapreensível com o eterno. Tal como o mar, a Internet é volátil: 70 por cento das suas comunicações duram menos de 4 meses. A sua virtude (a sua virtualidade) implica um presente constante – que, para os eruditos medievais, era uma das definições de inferno. Alexandria e os seu eruditos, ao invés, não confundiam a verdadeira natureza do passado; sabiam que ele seria a origem de um presente em constante mutação em que os leitores novos estabeleciam relações com livros antigos, que se tornavam novos no processo de leitura. Todo o leitor existe para assegurar uma modesta imortalidade a um determinado livro. A leitura é, nesse sentido, um ritual de renascimento.”

Manguel, 2016

A Biblioteca servia para mais do que “apenas” immortalizar a memória do mundo. Foi-lhe também atribuída a função de registar e reproduzir registos, que por sua vez seriam a base para outros tantos. Teria o propósito de atelier de escrita, onde, para garantir esse tipo de função, os ptolomeus convidaram estudiosos como Euclides e Arquimedes, para assim se fixarem em Alexandria. Consequentemente, no século II, como resultado desta premissa, estabeleceu-se uma regra, que decretava que «o texto mais recente substituísse todos os antecedentes, uma vez que presume que os contenha». (Manguel, 2016) Qualquer registo literário pressuponha assim, todos os anteriores.

47



23. Arquimedes, Domenico Fetti, 1620



24. Euclides, Antonio Cifrondi, século XVII

Assim, a Biblioteca de Alexandria tornava-se um lugar de memória, uma memória necessariamente imperfeita. Joseph Brodsky escreveu em 1985: “O que a memória tem em comum com a arte é o dom da selecção, do gosto pelo pormenor. Por mais que esta observação possa parecer lisonjeira à arte (em particular à da prosa), à memória ela parece insultuosa. O insulto é, todavia, bem merecido. A memória contém, precisamente, pormenores, não o retrato global; pontos altos, se se quiser, não o espectáculo todo. A convicção de que estamos de alguma forma a lembrar-nos de tudo de uma maneira abrangente, a própria convicção que permite à espécie perpetuar a vida, infundada. Acima de tudo, a memória assemelha-se a uma biblioteca em desordem alfabética e sem obras completas de ninguém.” (citado em Manguel, 2016)

Todas as bibliotecas pós-alexandria albergam esta função mnemónica parcelar. Todas nos trazem experiências passadas, lutando contra o rigor do tempo. Como o caleidoscópio imaginado por Jorge Luis Borges, que abre a janela para se vislumbrar um certo conhecimento da condição humana. (Manguel, 2016)

O grande feito da Biblioteca de Alexandria foi esse. Um princípio de entendimento do que é a memória e a experiência do Homem. Curiosamente, quando séculos mais tarde surgiu a ideia de criar um monumento de homenagem às vítimas do Holocausto, o equipamento escolhido foi o de uma biblioteca – tal não se concretizou.

Como espaço público, a instituição era um paradoxo. Os seus bibliotecários, reconhecendo o poder da memória, proibiam certos livros de serem emprestados, fechavam estantes, escondiam livros, com medo de que se perdessem ou fossem parar às mãos erradas.

A Biblioteca de Alexandria, onde todo o conhecimento se reuniu, pode reconhecer na sua destruição que tudo o que acumulou se perdeu. Podemos aprender na sua ambição que a experiência de um cidadão pode tornar-se a experiência de todos os outros. Tornou-se assim na representação da ideia de identidade humana, fazendo leitura após leitura, a pergunta «Quem sou eu?» (Manguel, 2016)

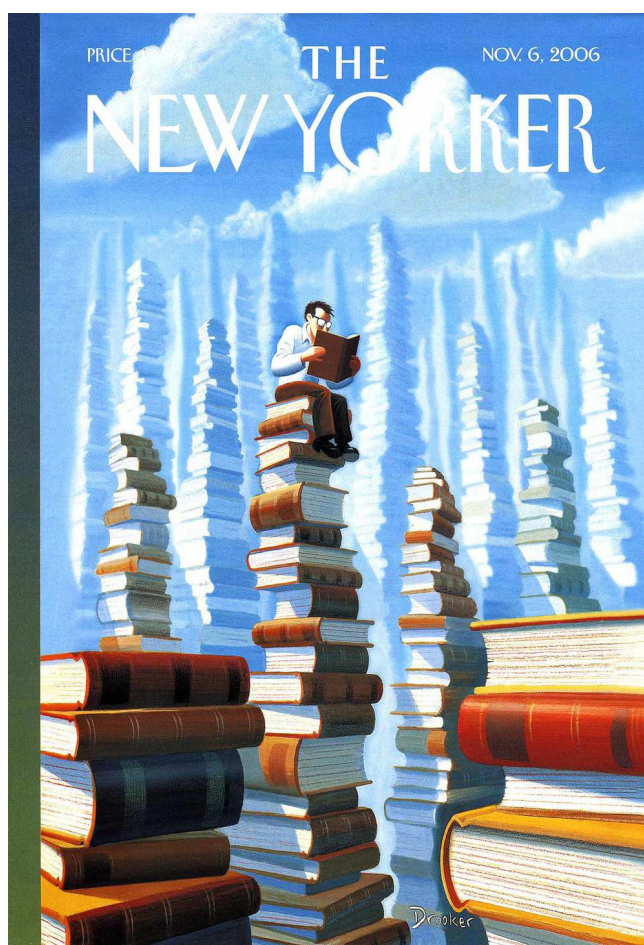






II - Sociedade

II.1 - Livros



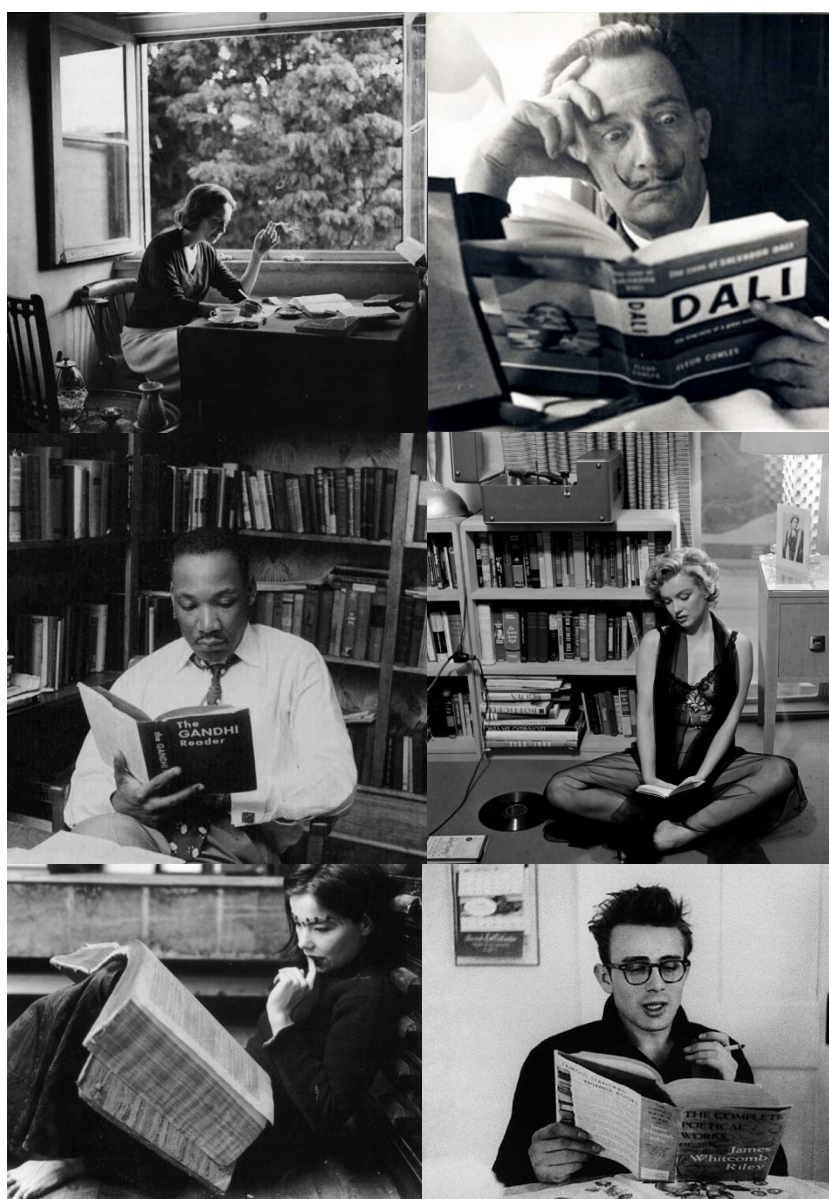
27. *Bookopolis*, Erik Drooker, 2006

"There must be something in books, something we can't imagine, to make a woman stay in a burning house; there must be something there. You don't stay for nothing."

Ray Bradbury, *Fahrenheit 451*, 2011

Toda a literatura é acção cívica. Ler é preservar as memórias dos falecidos. Toda a literatura preserva algo que, de outra forma, se perderia. O livro fica, o corpo não. Ler é reclamar o direito que temos de nos tornarmos imortais, porque a memória da escrita é ‘abrangente e ilimitada’: até as memórias como a de Ciro, rei da Babilónia, que era capaz de nomear cada um dos soldados do seu exército, não pode ser comparada com os volumes que ocupam uma biblioteca.

54



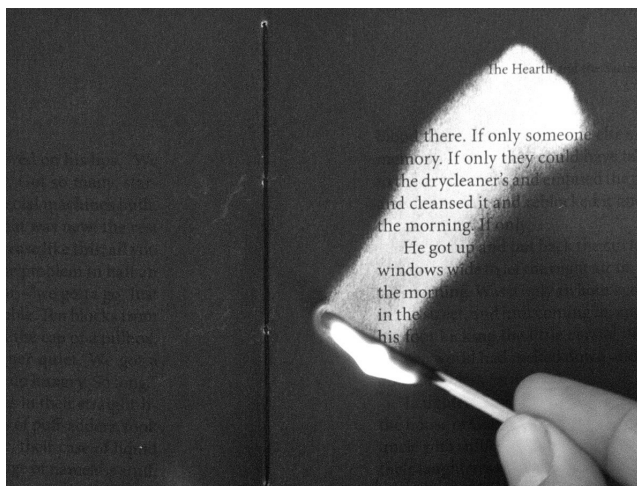
28. Sophia de Mellho Breyner; 29. Salvador Dali; 30. Martin Luther King; 31. Marilyn Monroe; 32. Björk; 33. James Dean; (Autores e Anos Desconhecidos)

No romance *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury, todas as bibliotecas pessoais são queimadas pelo corpo de bombeiros idealizado, como forma de controlo da opinião pública. Não obstante de se tratar de literatura fictícia, podemos encontrar provas significativamente iguais em governos dictatoriais como o Nazi.

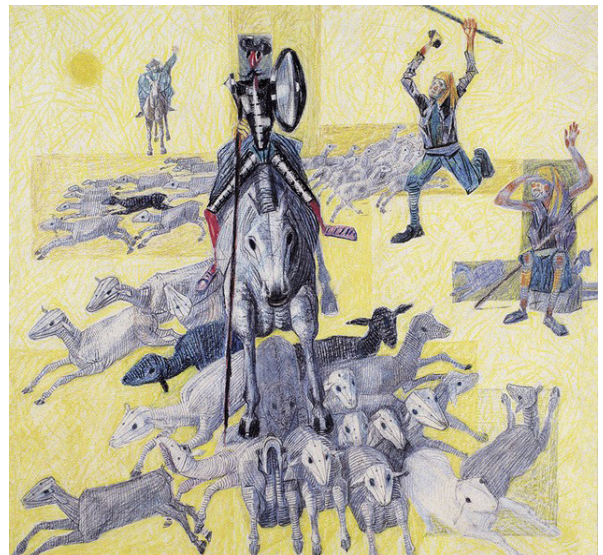
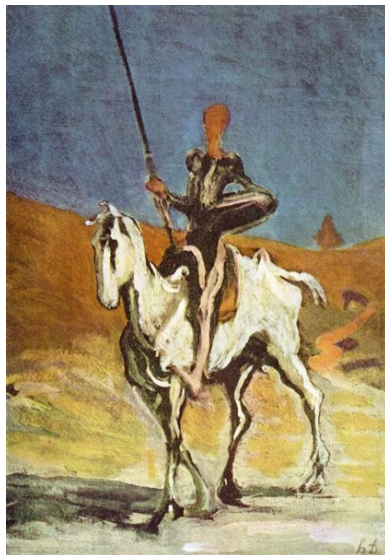
William Blake, numa palestra pública, dirigiu-se a Napoleão Bonaparte da seguinte forma: “Ensinemos a Bonaparte, e a quem mais possa interessar, que não são as Artes que seguem e servem o Império, mas o Império que segue e serve as Artes.” (Manguel, 2017) Os impérios caem, mas a literatura continua.

Na segunda parte de Dom Quixote, o Duque diz a Sancho que, enquanto governador da ilha de Barataria, tem de se vestir adequadamente: “Em parte como homem de letras e em parte, como capitão, porque, na ilha que vos dou, são necessárias tanto armas como letras, e letras como armas.” (Cervantes, 2017) Assim, o duque define as preocupações obrigatórias de cada governador, pois uma é acção e outra reflexão, completando-se. A literatura justifica as nossas acções. Agir como cidadãos é, em certo sentido, uma extensão das nossas leituras, sendo que os livros possuem a capacidade de nos guiar pela “experiência e pelo saber de outros” (Manguel, 2017)

Para Platão, a justiça era a qualidade partilhada por todas as vertentes da sociedade, quando essa sociedade é governada pela razão, ou seja, considerada como um atributo partilhado por valores (como a coragem e a sabedoria) individualmente (Manguel, 2017). Uma biblioteca, cujo intuito é reunir todas as pessoas de uma sociedade particular, servirá para instruir, guiar e relembrar os leitores dos seus papeis cívicos.



34. *Fahrenheit 451* (em 2018, o atelier Super Terrain criou uma versão livro que só se podia ler ao ser queimado), Super Terrain, 2018



- 35. Dom Quixote, Gustave Doré, 1863
- 36. Visões de Dom Quixote, Octavio Ocampo, 1989
- 37. Dom Quixote, Daumier Honore, 1865 - 1870
- 38. Dom Quixote atacando um rebanho de ovelhas, Cândido Pontinari, 1956

Num artigo do jornal *The Guardian* intitulado *Palaces for the people: Why librarians are more than just books* (KLINENBER, 2018), a biblioteca é exemplificada como um lugar que pode oferecer algo a todos, sejam eles cidadãos, residentes efectivos ou até condenados prisionais. São, portanto, imparciais. Segundo Manguel, instituições como esta possuem uma identidade comunitária projectada para dois tipos distintos de pessoas: os que estão informados sobre a sua existência e os que não estão, mas também os leitores e os não leitores. Se uma biblioteca ambiciona ser um edifício central à identidade da nação (e portanto, central à formação cívica dos cidadãos), tem de se debruçar sobre certas condições.

Deve estar aberta a todos os que pretendam usufruir dos seus serviços e deve ser polivalente, de modo a “saciar” as necessidades dos seus utilizadores. John Rawls distingue “liberdade de «valor de liberdade»” (Manguel, 2017), ou seja, o direito nominal à liberdade e o direito a poder exercê-la. Podemos transpôr esta reflexão e aplicá-la à liberdade de ler e à acção propriamente dita de o fazer. Para ser uma instituição activa, a biblioteca deveria acompanhar a rápida progressão da sociedade contemporânea, de forma a manter os já habituados utentes, mas também cativar a nova geração.

57



39. Don Quixote, Pablo Picasso, 1955

Uma sociedade justa, uma sociedade ética, compreende, evidentemente, todos os cidadãos. Dickens afirmou em o Amigo Comum: “Ninguém que leia olha para um livro, mesmo um livro por abrir numa prateleira, como alguém que não leia.” (Dickens, 2015) Como pode então este monumento cultural transformar não leitores em leitores? Como pode alterar a percepção que a maioria dos não leitores tem das bibliotecas como lugares indesejados, numa cartografia em que todos partilham um espaço intelectual comum e efectivo? O próprio Manguel parece não ter encontrado uma resposta concreta:

“A descoberta da arte de ler é íntima, obscura, secreta, quase impossível de explicar (...) É adquirida pelo eu solitário, como uma espécie de epifania, ou talvez por contágio, quando se confronta com outros leitores.” (Manguel, 2017)

58

Antonio Panizzi, nascido em Itália e naturalizado inglês (posteriormente muda de nome para Anthony), era um revolucionário – pertencia ao grupo secreto carbonari, que se opunham ao domínio napoleónico – obrigado a refugiar-se em solo britânico. Foi nomeado assistente de bibliotecário no Museu Britânico, em 1831, isto após um curto período a lecionar.

Panizzi sentiu que era responsabilidade do Estado fundar uma biblioteca nacional para o benefício da população. “Quero”, declarou num relatório datado de 14 de Julho de 1836, “que, no que aos livros diz respeito, um estudante pobre tenha os mesmos meios de satisfazer a sua doura curiosidade, de seguir os seus interesses intelectuais, de consultar as mesmas autoridades, de aprofundar a mais intrincada investigação que o homem mais rico do Reino, e defendendo que o Governo está obrigado a dar-lhe a maior e mais ilimitada assistência a esse respeito.” (Manguel, 2016) Em 1856, ascendeu ao cargo de bibliotecário principal e usou esse posto para tornar a instituição num dos maiores centros culturais do mundo.



40. Sala de Leitura Circular, Autor Desconhecido, 1800's.



41. A Biblioteca de Ferro, Autor Desconhecido, década de 50.

A Biblioteca Pública de Queens, em Nova Iorque, é a mais frequentada dos Estados Unidos da América. Faz circular mais de quinze milhões de livros, vídeos e cassetes por ano – sendo a sua maioria a pedido de imigrantes residentes nesse país. Quase metade dos moradores não fala inglês e mais de um terço nasceu noutro país. Consequentemente, os bibliotecários aprenderam a falar russo, hindi, chinês, coreano, gujarate (Língua falada principalmente no oeste da Índia) e espanhol. Queens tornou-se uma das muitas bibliotecas que espelham a identidade pluralista desse país, mas, principalmente, da sociedade contemporânea e dos tempos. É um exemplo concreto de um lugar que acolhe toda uma população, que contém material à imagem de todos - uma biblioteca universal.



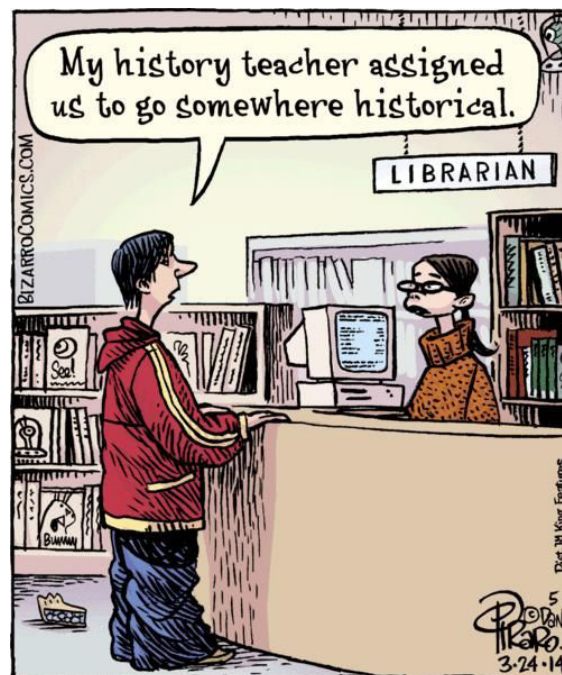
42. Queens Library - Customers waiting to sign up for ESOL Classes at the Jackson Heights Branch, Autor Desconhecido, 1980

Uma biblioteca nacional também deve ser a guardiã dos factos e dos registos da nossa experiência no mundo. Deve garantir um espólio que permita a quem procura fazer perguntas, imaginar novos modelos sociais mais justos e equitativos. Marc Hausser, biólogo evolucionista, indicou que todos os seres humanos partilham uma «gramática moral universal» (MANGUEL, 2017), que se manifesta através da nossa expressão artística e permite o crescimento de um sentido empático, essencial à participação social. «Talvez a arte de contar histórias se tenha desenvolvido como instrumento para afiançar esta qualidade humana, que cumpre uma função tão essencial na vida intelectual e social». (MANGUEL, 2017)

Os estudos darwianos afirmam que a empatia evoluiu ao ponto de se tornar um traço fundamental à sobrevivência do Homem. O paleoantropólogo Richard Leakey acentuou a descoberta:

“Somos humanos porque os nossos antepassados aprenderam a partilhar comida e as suas capacidades numa rede de obrigações que se cumpriram.”
(Manguel, 2017)

Noam Chomsky contrastou dizendo que “as culturas do consumismo nos impedem de manifestar essa empatia.” (Manguel, 2017) A utilização da tecnologia por parte do consumidor, implica que esteja mais abstraído do que se passa à sua volta, deixando as suas acções de carácter social de fora.



Talvez possa a biblioteca universal transformar a biblioteca de Babel, de Borges, numa biblioteca que seja a casa de uma gramática moral universal, apresentada nos inúmeros exemplos de justiça moral das nossas literaturas: «Mudar o mundo, Sancho, meu amigo, não é nem utopia nem um acto de loucura, é simples justiça». (Manguel, 2017)

Num discurso proferido no Athéne, em Paris, 1919, Benjamim Constant, escritor e político francês, constantou:

«O objectivo dos antigos era a partilha do poder social entre todos os cidadãos da mesma pátria: era a isso que se chamavam liberdade. O objectivo dos modernos é assegurar os prazeres privados; e chamam liberdade às garantias conferidas pelas instituições universais a esses prazeres.» (Manguel, 2017)

62

Uma biblioteca nacional e universal tem de garantir a liberdade de desfrutar desses prazeres – intelectuais, criativos, empáticos -, para que todos quantos o desejem sejam tentados a ir além do que é oferecido, do que é aparente, do que é convencionalmente considerado bom. Para alcançar tal proeza são necessários preencherem alguns requisitos, como o diálogo social contínuo. Os governos têm de ser obrigados a perceber a importância que este marco pode significar para manter a união de uma sociedade enquanto entidade coerente. Uma biblioteca pode ser uma oficina criativa, um lugar onde se armazena material para que os leitores do futuro encontrem pistas para imaginarem mundos melhores. A política, a ganância, as querelas internas e a corrupção endémica são contrapontos nesse caminho, que podem perturbar o balanço e a evolução da sociedade. Mas como disse Chesterton: «Se uma coisa é digna de ser feita, é digna de ser feita» (Manguel, 2017)

II.11 - Ilha

Podemos viver numa sociedade fundada no livro e, ainda assim, não nos dedicarmos à leitura. Ou podemos viver numa sociedade em que o objecto literário é um mero acessório e ser, no mais profundo e verdadeiro sentido, leitores. (Manguel, 2016)

Aristóteles e Sócrates contrastavam nas opiniões relativamente aos livros – o primeiro lia insaciavelmente, e a sua biblioteca foi a primeira das quais se tem informações de ter existido na Antiga Grécia; o segundo mostrava um grandioso desprezo, nunca tendo escrito qualquer tipo de manuscrito, pois considerava que afectava o poder da memória no ser humano.

As bibliotecas não são, nem nunca serão usadas pela grande percentagem da população. Na Mesopotâmia como na Grécia, os leitores e os não leitores coexistiram, e os últimos sempre constituíram a maioria. O que varia não é a proporção entre os dois grupos – mas sim a abordagem que as diferentes sociedades têm com o livro, mas sobretudo com a arte de ler. A nossa sociedade olha para o livro como um dado adquirido – outrora considerado útil e influente – é hoje condescendentemente aceite como passatempo, insuficiente para contribuir para o bem comum. A leitura é representada na nossa sociedade como um acto acessório e o grande repositório da nossa memória e experiência, a biblioteca, é considerado mais um armazém inoportuno do que um lugar aclamado. (Manguel, 2016)

Durante as revoltas estudantis no final da década de 1960, uma das frases de ordem apreçada aos docentes na Universidade de Heidelberg foi «Hier wird nicht zitiert!», «Aqui não há citações» (Manguel, 2016). Os alunos exigiam pensamento original; esqueciam-se de que citar é continuar uma conversa do passado para dar contexto ao presente; citar é reflectir sobre o que já foi dito e, se não citarmos falamos num vácuo, sem bases onde apoiar o discurso.

«Escrever sobre História é citá-la» (Benjamin, 1999)

Escrever sobre o passado, conversar com a História – era desse ideal humanista que Walter Benjamin fazia eco, um ideal que Nicolau de Cusa, um dos primeiros Filósofos do humanismo renascentista, avançou logo em 1440, no seu *A Doutra Ignorância*. (Cusa, 2005) Nicolau sugeriu que a Terra não era, talvez, o centro do cosmos, e que o espaço exterior podia ser infinito ao invés de delimitado por uma ordem de uma personagem divina.



44. Protestos em Heidelberg, Autor Desconhecido, 1968

Propôs a criação de uma sociedade semi-utópica que, como a Biblioteca Universal, contivesse toda a humanidade, uma sociedade em que a política e a religião deixassem de ser forças invasivas. Para os humanistas existia a correlação entre a suspeita de um espaço ilimitado que não pertence a ninguém e o conhecimento de um passado que pertence a todos. Uma forma de definir a World Wide Web é contrariar o que foi sugerido por Nicolau. A Web é um espaço que pertence a todos e exclui a noção de passado. Não há nacionalidades na internet e não há censura (exceptuando casos pontuais, como o governo chinês). Os seus textos não têm história, e os sites que os providenciam não têm limite. O passado histórico do nosso mundo é, de certa forma, irrelevante para um navegante electrónico.

A Web não ocupa tempo, nem volume, mas aspira ser a casa de quem a usufrui. A sua principal característica é, certamente, a velocidade. Como esta tecnologia actualmente está presente em todos os cantos do lazer e do trabalho, pensamos que abrange tudo e falamos dela como se fosse substituir todas as anteriores, incluindo a dos livros. Uma sociedade sem papel, é uma sociedade sem história (Manguel, 2016), uma vez que tudo na Web é instantaneamente contemporâneo. Walter Benjamin observou, uns anos antes da ascensão do nazismo, que «a humanidade, que no tempo de Homero era um objecto de contemplação dos deuses do Olimpo, é agora objecto de contemplação de si mesma. A sua auto-alienação alcançou tal grau que pode experimentar a sua própria destruição como um prazer estético de primeira ordem.» (Manguel, 2016) A esta imposta auto-alienação acrescenta-se a alienação dos nossos ideais, assistindo-se com prazer à demolição da nossa intelectualidade. (Manguel, 2016)

Enquanto ferramenta criativa, a internet apresenta qualidades superficiais. Quem o diz é Will Eisner, autor de banda desenhada, explicando que quando descobriu este meio electrónico, acreditou que poderia ser uma fonte de relevantes invenções artísticas, mas que, ultimamente, se tornara “um mero supermercado onde os consumidores vão procurar o produto mais barato possível”. (citado em Manguel, 2016)

Sempre que um leitor entra na Web enfatiza a velocidade em detrimento da reflexão e a brevidade em detrimento da complexidade. A internet é, sobretudo, um instrumento. A sua virtude está na rapidez e na multiplicidade da sua informação; não pode oferecer também concentração e profundidade. Não conterà o nosso passado cosmopolita, como um livro, porque não é um livro. Também não se revelará uma Biblioteca Universal, apesar de algumas tentativas para que tal fosse possível (como o projecto da Google ou o mais antigo, o Gutenberg). (Manguel, 2016)

Contudo, existem sociedades contemporâneas que dispensam as novas tecnologias, não desconsiderando o factor financeiro. Em 1990, o ministro da Cultura da Colômbia criou um sistema de bibliotecas itinerantes que levariam livros aos cantos mais ocultos deste país. Embora não fosse uma proposta inovadora (desde 1982 que existiam biblio-autocarros a circular nas cidades adjacentes a Bogotá), o Governo considerou necessário o alargamento dos trajectos para zonas mais rurais. Os livros seriam transportados em bolsas desenhadas precisamente para este acontecimento, com a ajuda de burros domésticos. Depois de se atravessarem selvas ou serras (tanto a Cordilheira dos Andes como a Floresta da Amazônia partilham território colombiano), os livros ficam entregues a um professor ou a um ancião da respetiva aldeia durante várias semanas. A pessoa escolhida é nomeada bibliotecária de serviço durante este intervalo de tempo. Os sacos são pendurados em postes ou árvores, permitindo aos locais a possibilidade de escolha. O bibliotecário fica também encarregue de partilhar o dom da leitura a quem ainda não tenha capacidade ou habilidade para tal. «Dessa maneira», explicou um dos aldeões numa entrevista, «aprendemos o que não sabemos e passamos isso a outros.» (Manguel, 2016) Os lotes vão sendo substituídos, de tempo a tempo. Entre os livros que mais vão aparecendo encontram-se:

- obras técnicas;
- manuais agrícolas ou sobre filtração de água;
- catálogos de moldes de costura; - guias de veterinária;
- alguns romances;
- obras literárias;

Os livros são sempre restituídos, são e salvos. «Só sei de uma vez em que um livro não foi devolvido» (Manguel, 2016), contou um bibliotecário itinerante uma vez a Manguel.

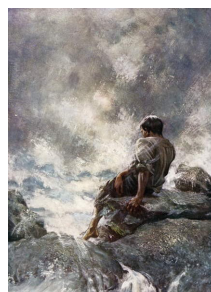


45. Biblioburro, Colômbia, Autor e Ano desconhecido

‘É provável que as bibliotecas subsistam e sobrevivam, desde que insistamos em atribuir palavras ao mundo que nos rodeia e a armazená-las para os leitores do futuro. Tanta coisa recebeu nome, tanta coisa continuará a receber nome, que, apesar da nossa insensatez, não desistiremos deste pequeno milagre que nos oferece um vislumbre de entendimento. Os livros podem não mudar o nosso sofrimento, os livros podem não nos proteger do mal, os livros podem não nos dizer o que é bom e o que é belo, e certamente não nos protegem do nosso destino comum, o tómbulo. Mas os livros concedem-nos uma miríade de possibilidades: a possibilidade de mudança, a possibilidade de iluminação. Talvez nenhum livro, por mais bem escrito que seja, possa aliviar um grama da dor causada pela tragédia do Iraque e do Ruanda, mas talvez também não haja nenhum livro, por mais obscenamente escrito, que não permita uma epifania ao leitor a que está destinado.’

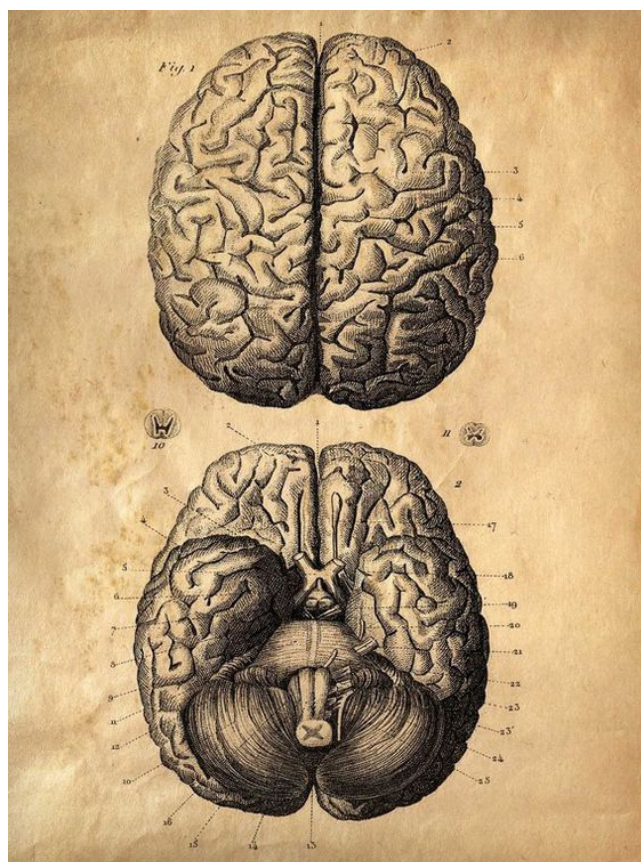
Manguel, 2016

Enquanto leitores na mítica Biblioteca de Alexandria, aprendemos a valorizar a arte de ler. Actualmente tomamos por garantida essa capacidade, subordinada a ideais de origem financeira e os governos quase não se importam (É de notar que em Portugal, o Orçamento do Estado para a Cultura continua inferior a 1%). Relembremo-nos da biblioteca de Robinson Crusoe (Defoe, 2016), onde apenas subsistia o Livro Bom, essencial para a nova sociedade desta personagem e a maneira desta atribuir importância ao seu universo.



46. Robinson Crusoe, Autor e Ano Desconhecido
47. Alexander Selkirk, Daniel Defoe, 1719

II.III Arquivo da Memória



48. Anatomia do cérebro, Autor e Ano Desconhecido

"Talvez todas as bibliotecas sejam, afinal, inconcebíveis, porque, tal como a mente, reflectem sobre si mesmas, multiplicando-se geometricamente a cada nova reflexão. E, porém, esperamos de uma biblioteca de livros sólidos um rigor que desculpamos à biblioteca da mente."

Manguel, 2016

Durante o período da Idade Média Islâmica, os intelectuais acreditavam que a aprendizagem seria mais fluida se lhes fosse lido um livro, ao invés de um estudo mais isolado. O conteúdo do texto entraria assim directamente para o corpo através da mente e não somente pelos olhos. A mente era considerada a casa da biblioteca, partilhando a condição de sinónimos.

'A biblioteca de Warburg não é uma simples colecção de livros, mas um catálogo de problemas. E não são os campos temáticos da biblioteca que provocaram em mim aquela impressão esmagadora, mas antes o próprio princípio de organização da biblioteca, um princípio muito mais importante do que a mera vastidão dos assuntos abarcados. Ali, realmente, a história da arte, a história da religião e dos mitos, a história da linguística e da cultura estavam não só dispostas lado a lado, mas também ligadas entre si, e todas elas, por seu turno, ligada a um único centro ideal'

Ernst Cassirer, *Vortrage der bibliothek warburg*, 1922
(Manguel, 2016)



49. Aby Warburg, Autor e Ano Desconhecido

Aby Warburg foi um historiador de arte nascido na Alemanha, na segunda metade do século XIX. Interessado no estudo de carácter interdisciplinar da ciência da cultura, que incluía campos como psicologia, filosofia, antropologia e arqueologia, o pensamento de Warburg era definido pela expressão *Kompatibilitat*, que segundo o historiador de arte Gombrich, se traduz para combatibilidade ou experiência por associação.

Fundou a *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* (KBW), dedicada à exploração de imagens e símbolos clássicos, com ênfase na forma de como cada período histórico influenciava o seguinte. A biblioteca, segundo o próprio, era memória, mais especificamente “memória enquanto matéria organizada” (citado em Manguel, 2016). Contra a catalogação mecânica, que numa época de industrialização prevalecia, e que retirava a “familiaridade muito mais erudita que se ganha pelo folhear aleatório dos livros” (Gombrich, 1970), falou da “lei da boa vizinhança”. O livro com que estávamos mais familiarizados não era, na maioria das situações, o livro que mais necessitamos, mas sim o seu vizinho, potenciando a vontade de prolongar o problema com que nos deparamos. O objectivo seria expôr os livros por associações de autores e de assuntos, de modo a dar uma enorme pertinência às proximidades e criar caminhos que recusavam abordagens classificatórias inflexíveis.

“A ideia primordial era que todos os livros juntos – cada qual contendo maior ou menor informação e completado pelos vizinhos – deviam, pelos seus títulos, guiar o estudante à percepção das forças essenciais da mente humana e da sua história. Os livros eram, para Warburg, mais do que instrumentos de pesquisa. Reunidos e agrupados, expressavam o pensamento da humanidade nos seus aspectos constantes e nos seus aspectos mutáveis.”

Fritz Saxl (Gombrich, 1970)



50. Sala Oval, KWB, Hamburgo

Para Warburg, todas as bibliotecas eram como círculos. Um constante acumular de problemas impostos aos seus utentes, com um itinerário para os resolver pouco certo. A investigação resultava numa associação de imagens e textos, num constante acumular de conhecimento cultural. O historiador considerava a história da humanidade como uma tentativa contínua e em constante transformação de dar voz e traços a experiências arcaicas, mais genéricas que individuais. Era a ligação destes domínios, a sobrevivência da Antiguidade através de artefactos, que deveriam compreender os mecanismos da memória social, a função da memória colectiva da humanidade.

Visivelmente influenciado pelas teorias do biólogo alemão Richard Semon, que defendia que a memória é a qualidade que distingue a matéria viva da morta, a biblioteca revelava, de maneira absoluta, os interstícios da mente de Warburg, dando espaço às suas ideias para serem investigadas. Cada situação vivenciada que coincida com a matéria viva deixa um traço, um engrama. (Manguel, 2016). Qualquer dos utilizadores deste lugar se apercebia da importância da criação visual. A forma das prateleiras, as divisões, as imagens e fotografias que ocupavam a sala, todos indicavam para o facto de Warburg atribuir estrondosa importância à simbologia e às ideias. (Manguel, 2016) A imagem é para o historiador uma representação simbólica de uma certa origem que a faz transportar uma energia relativa à sua sobrevivência através dos diferentes períodos históricos. Está carregada de uma complexa carga emotiva, de uma grande intensidade, o engrama¹ referido por Semon. Os livros serviam como um meio para preencher os vazios deixados entre as imagens.

Este processo está materializado no projecto Bilderatlas Mnemosyne (ver imagem 049), nome atribuído em homenagem à deusa grega da memória, mãe das Musas. Esta sequência iconográfica abrangia imagens, esculturas, fotografias, entre outros, que mapeavam uma série de ligações. As imagens podiam ser fixadas com um alfinete a um tecido e manuseadas facilmente.

“Estas imagens e palavras tencionam ajudar aqueles que me seguirem na tentativa de alcançar a clareza e assim ultrapassar a trágica tensão entre instintiva e lógica discursiva.”

Aby Warburg (Gombrich, 1970)

75



51. Atlas Mnemosyne, Aby Warburg, 1924

¹ - Vestígio orgânico deixado nos centros nervosos por qualquer acontecimento do passado individual, na terminologia objetiva de F. Semon (médico e psicólogo inglês 1849-1921)

Em 1926, quando a biblioteca já contava com mais de trezentos e cinquenta mil livros, foi obrigada a um regime mais ordenado de classificação, assim como a mudar de localização. Foi inaugurada no lote adjacente ao da sua morada.

O novo arranjo partia do princípio que não só teria de oferecer aos seus utentes os materiais básicos para conduzirem a sua investigação, mas que estes teriam de surgir de forma inesperada, tal como o previsto na lei do bom vizinho. Os livros teriam de continuar “um corpo vivo de pensamento”. (Gombrich, 1970) Para que isso fosse possível, foram criadas quatro disciplinas separadas na sua génese, mas com um fio condutor, uma promenade, que as unia ao longo dos quatro pisos onde se encontravam distribuídas:

Orientação
Imagem
Palavra
Acção



52. Esquema de classificação, Aby Warburg, 1926



53. Fachada KBW, Autor Desconhecido, 1926

A orientação estava no centro da biblioteca, mesmo considerando a sua colocação no terceiro piso. Dizia respeito à religião, à magia e à ciência e à filosofia. É a relação que o homem tem com os cosmos que o rodeia. O mundo é um lugar que lhe é estranho, e é esta distância que Warburg considera ser o acto fundador da condição humana.(GOMBRICH, 1970) Denkraum, o espaço para o pensamento, é também a distância entre o ‘eu’ e o objecto, é a forma de pensar e a influência que esta tem para a intelectualização deste espaço. As restantes três encontram-se sistematizadas na seguinte reflexão de Warburg:

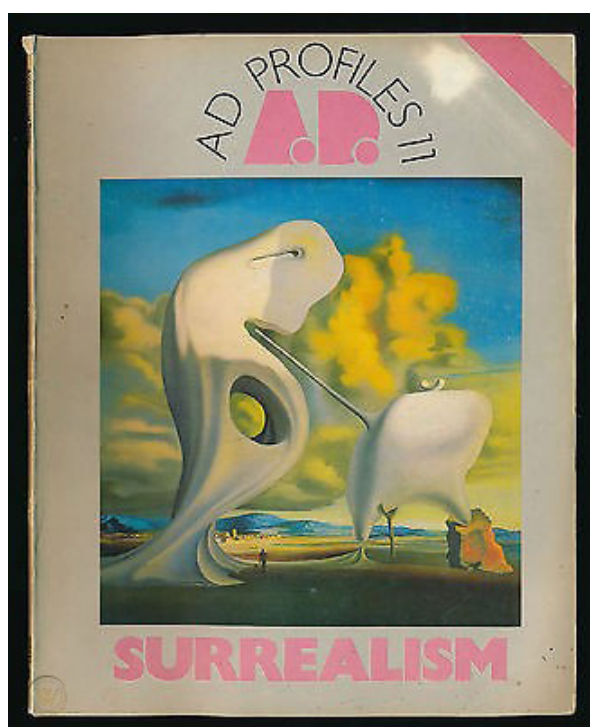
“A biblioteca devia conduzir à imagem visual, como primeira etapa da consciência do homem, à linguagem e, daí, à religião, à ciência e à filosofia, todas elas produtos da investigação do homem em busca de orientação – a própria razão de ser da história –, busca que influencia os seus modelos de comportamento e as suas acções. A acção, o cumprimento dos ritos, é, por seu lado, ultrapassada pela reflexão, que conduz à formulação linguística e à cristalização dos símbolos-imagens: assim se fecha o ciclo.”

(Gombrich, 1970)

Com a sua instituição, Warburg projectou um lugar disponível para sustentar formas diversificadas de aprendizagem. Um labirinto que transmitia uma imagem de desordem, mas que, reformuladas as aparências, representava um lugar que espelhasse a sua mente, onde o utilizador poderia encontrar um rumo para o verdadeiro conhecimento.

III. - Casos de Estudo

III.1 - Acrópole - Corbusier - Hejduk



54. Surrealism and Architecture, Salvador Dalí, 1978

A discussão entre os elos que ligam Arquitectura e Surrealismo têm início numa edição de 1978 da revista *Architectural Design*, à data editada por Dalibor Vesely e apropriadamente intitulada de *Architecture and Surrealism*. O contributo de Vesely foi importante na definição do significado de surrealismo na arquitectura, mas nem tanto em análises de exemplos concretos na sua relação.

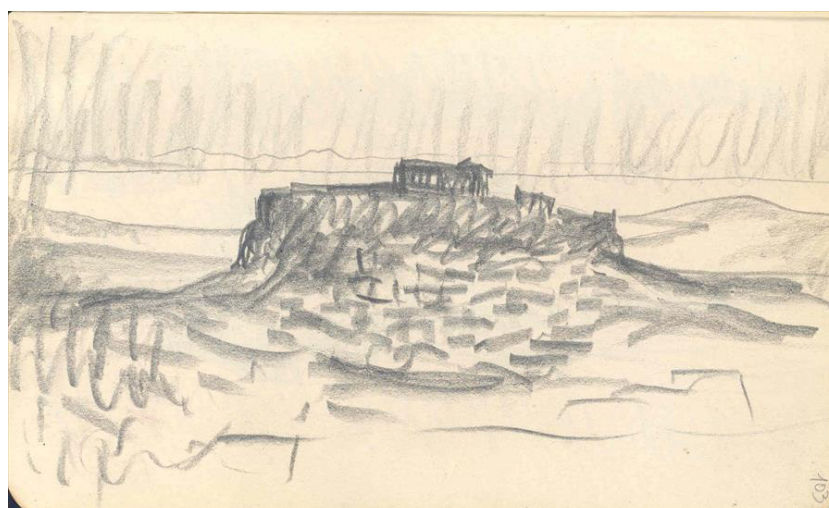
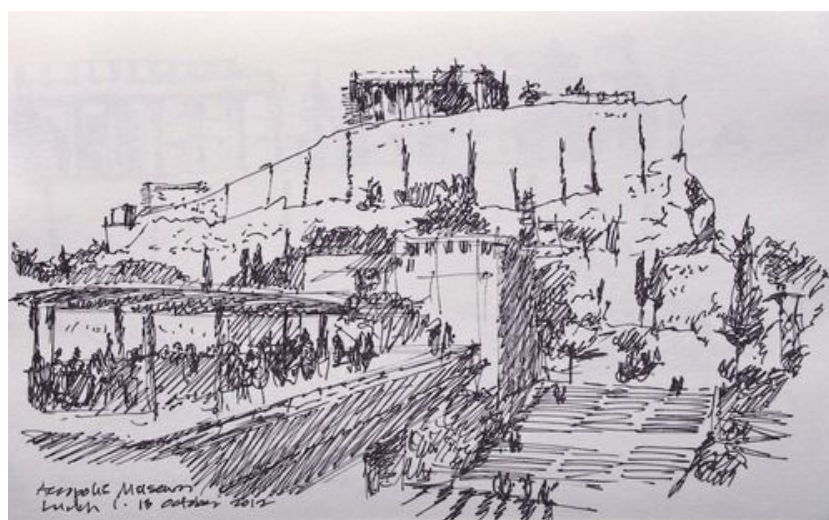
Tal como muitos dos movimentos precedentes, o surrealismo caía na tentação de se tornar apenas mais um conjunto de obras distinguidas por manifestações estilísticas. O ensaio escrito na edição de '78, veio clarificar a presença de conteúdo intelectual e teórico neste movimento. Não tendo sido uma observação totalmente original, acabou por ser crucial para o entendimento desta nova fase. Vesely procurou explorar o oculto – em especial o papel da alquimia – dentro do surrealismo uma abordagem mais funcional. Roger Cardinal, professor emérito na Universidade de Kent, por sua vez, tentou explicar a importância da linguagem e as suas consequências nas obras de arquitectos surrealistas. Esta relação começou a ganhar forma nos anos que se seguiram à publicação dos ensaios, centrando-se na concepção de linguagem como um sistema arbitrário e instável de signos abertos a contestação e manipulação. (Williamson, 2004)

O trabalho de John Hejduk, arquitecto norte americano é fundamental para a compreensão deste paralelismo. Demonstra a transformação de um tipo de programa arquitectónico através de relações alquímicas do sagrado e do profano e um jogo de linguagem como processo para destacar o significado do seu trabalho – a criação da sua própria alquimia de palavras e imagens.

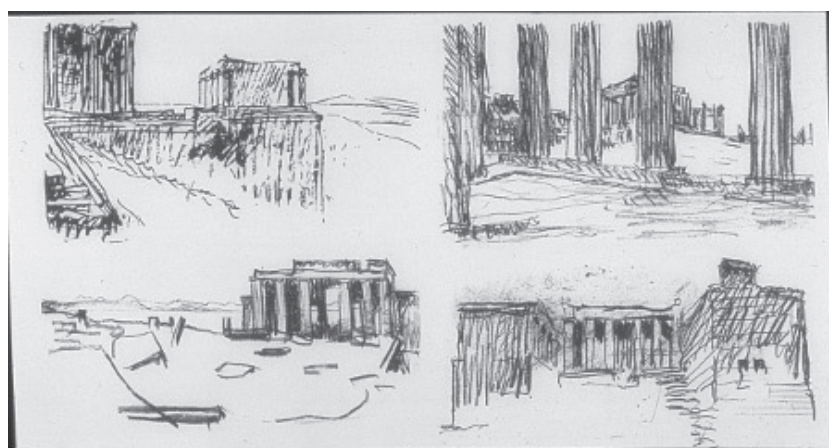
'Everything leads us to believe that there exists a spot in the mind from which life and death, the real and the imaginary, the past and the future, the high and the low, the communicable and the incommunicable will cease to appear contradictory'

André Breton, Manifestoes of Surrealism, 1969

O surrealismo partiu numa missão de tornar a banalidade do quotidiano, das contradições com que estamos familiarizados, em algo transcendente. Consideravam a figura do poeta, ou demiurgo, o único com o poder de criar um mundo com a sua própria lógica abstracta – a lógica do sonho. O projecto *masques* de John Hejduk transforma a cobertura da *Unité d'Habitation* de Corbusier – já por si própria uma reconsideração dos antigos lugares sagrados – como a Acrópole. As metrópoles gregas eram normalmente erguidas em redor de um terreno elevado, e a Acrópole em Atenas não é excepção. A colina ateniense, a “rocha sagrada” (cidade elevada), era uma área sagrada destinada a afastar a natureza sagrada da profana. Este tipo de arquitectura grega está intimamente ligada à geografia do lugar, tornando-a inevitavelmente de baixa acessibilidade. Pode ser vista ser vista como uma manifestação simbólica das relações entre deuses e mortais, mas também entre a terra e os céus. (Williamson, 2004)



81



55-57. *Croquis da Acrópole*, Le Corbusier, 1911

O teatro panteísta que se abre sobre a Acrópole, inclui na sua construção a própria colina dedicada ao politeísmo, mas também as montanhas e o mar – uma paisagem completa. Igualmente importantes são o nascer e o pôr do Sol e as fases da lua – o universo como derradeira realidade, o objecto definitivo da veneração a tornar a Natureza sagrada e parte do conjunto visual. Para chegar ao denominado produto final, dois contextos foram articulados, de maneira a evidenciar a sua coexistência: a colocação dos templos num elevado, mas também restricto e acima de tudo santificado terreno, segregado do profano que é o quotidiano que a uns metros mais abaixo se desenrola; mas também a paisagem, que é complexa e transcendente e dialoga com o local de “igual para igual”. Um percurso sagrado e a escarpa envolvente, finalizam a hierarquia de relações desta elaborada cosmologia. (Williamson, 2004)

A cobertura da Unite d’Habitation em Marselha é considerada como o derradeiro esforço de Charles Jeanneret de imaginar uma realidade panteísta para um mundo moderno. Um edifício sem dúvida influente dentro do seu movimento, podia albergar cerca de mil e seiscentas pessoas no interior da sua armadura de betão, resultado das estratégias de “mass housing” que surgiram nesta época. O projecto, que também incluía unidades comerciais, valorizava-se pela sua cobertura percorrível. Esta, tal como a Acrópole, está segregada do resto da cidade, tanto pela cota onde se encontra, como pela própria maneira de se relacionar com ela. As platibandas estão ao nível dos olhos para prevenir vislumbres da mundana vivência que acontece uns andares abaixo, como indica o arquitecto:

“The massive parapet at the top of the Unité is a little less than a half feet high (1m60). It protects, and it also screens at the mediocre reality of the down to earth, leaving only the seeping horizon – the mountains and the sea – visible.” (LE CORBUSIER, 1968)

A cobertura só por si, albergava um número considerável de elementos:

- uma creche
- uma pista de corrida
- uma piscina
- uma área para crianças
- um ginásio
- um teatro ao ar livre
- dois solários
- “montanhas artificiais”



83



58-59. Cobertura e seus rituais, René Burri, 1959

Estas figuras imaginam um recinto de uma Acrópole moderna, através de uma reelaboração do programa, com os seus próprios rituais, como feiras anuais com danças realizadas pelas crianças que habitam esta entidade. (WILLIAMSON, 2004). Mas a relação não termina aqui. Richard Moore (arquitecto), entre outros, documentaram o interesse de Corbusier em filosofia alquímica e no poder de lançar termos opostos num frente a frente. Há um paralelismo inerente entre os elementos que se opõem, sendo fogo-água, sol-oceano, racional-irracional, máquina-vida, Apollo-Medusa, ortogonal-orgânico, vertical-horizontal, arquitecto-engenheiro, dia-noite, os que mais se destacam. São estes simbióticos que sustentam a dualidade no discurso de Corbusier. (Williamson, 2004).

A terceira e última secção desta abordagem, foca-se no estudo de Hejduk, que se debruçou sobre estes dois marcos arquitectónicos, com o objectivo de lhes incutir um lado mais humano.

O edifício da Cooper Union Foundation em Nova Iorque começou a ser construído em 1853, demorando um total de seis anos até ao seu término. Considerado hoje como um antecessor dos modernos arranha-céus, foi alterado em 1974 pelo arquitecto John Hejduk. A renovação deste edifício foi inteiramente focada no seu interior, à excepção do facto da sua fachada ter sido levantada, de modo a ser projectado um novo embasamento. Ao entrarmos somos confrontados com um elevador circular de uma dimensão desproporcional - assemelhando-se a uma torre enclausurada dentro do edifício - rodeado por uma escadaria que nos conduz à biblioteca. Neste espaço deparamo-nos com figuras, mas também com fragmentos corbusianos. Chegando ao último piso, existe um corredor flanqueado por dois vãos, que, reflectindo um sobre o outro, oferecem uma vista sobre Manhattan.

Esta obra, foi a base para o desenvolvimento do projecto *masques*. Compunha uma resposta aos projectos da Acrópole e do arquitecto suíço, uma quebra da dicotomia sagrado/profano, mantida nos dois últimos casos.



60. Model of the Interior Renovation of the Foundation Building, John Hejduk, 1971



61. Third Floor Lobby, Foundation Building.

Na *Berlin masque*, contrariamente aos três projectos analisados anteriormente (*Acrópole*, *Unité* e *Cooper Union*), o terreno não é elevado, mantendo-se no nível térreo das ruas da capital alemã. O pavimento torna-se inequivocamente o herói para a realização deste projecto - um protagonista silencioso - e com ele carrega as memórias ainda presentes na Berlim do século XX. Tal como no projecto da *Victims Masque* o local de intervenção está limitado por muros que encerram o perímetro para a disposição de sujeitos/objectos, estes acompanhados por narrativas explicativas para cada um deles. O projecto das masques não intervém apenas na capital alemã, mas também em *Lancaster/Hanover*, assim como na Rússia e em Milão. Em Berlim, podemos observar:

uma torre de vento;

uma torre de água;

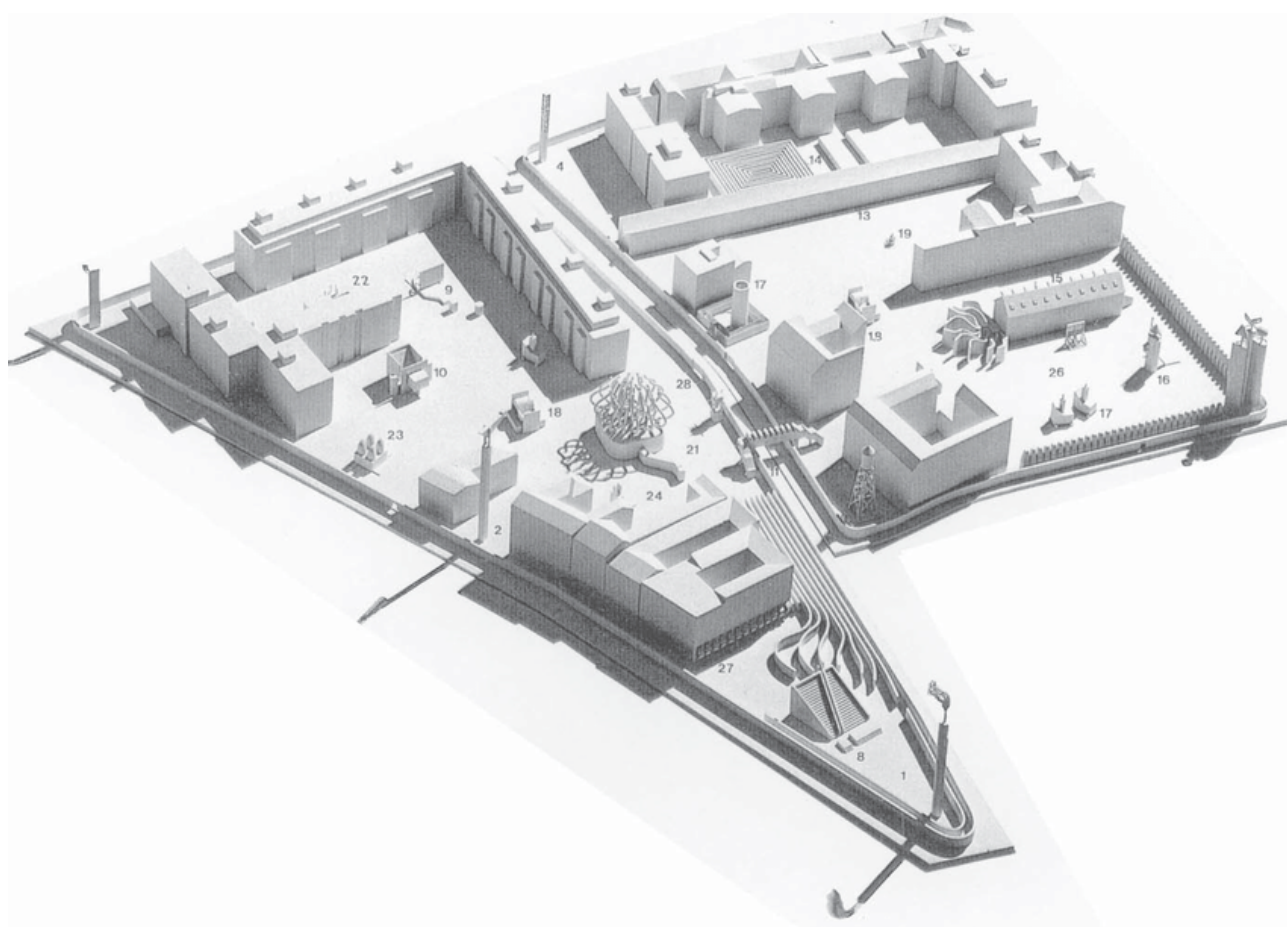
um teatro pantomimeiro;

uma mulher da lotaria;

um lar;

uma casa de espera;

Em todos os recintos existe uma atmosfera de feira, um conjunto de narrativas dispersas, sem uma posição concreta. São estes seres que, através das histórias que simbolizam, fundem o profano e o sagrado, demonstrando que o ordinário e o extraordinário podem coexistir. Têm o poder de alterar a aura do lugar onde se inserem, criando novos diálogos.



62. Maquete, *Berlin Masque*, DOMUS, 1982

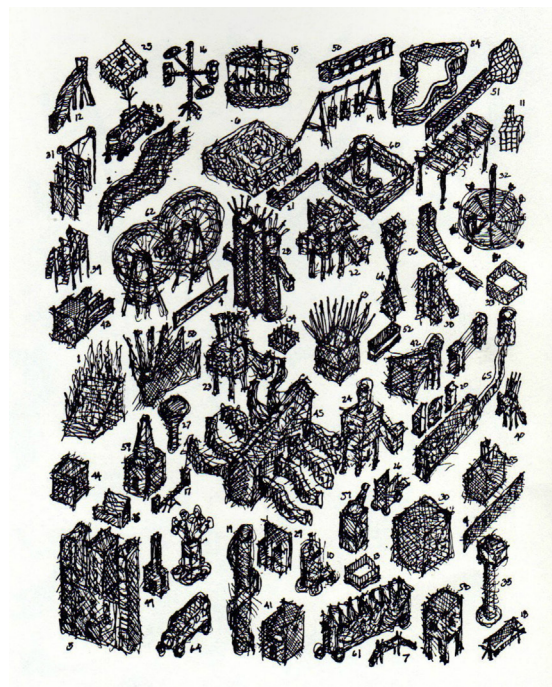
Hejduk afirma que foi quando esteve em Veneza, que as ideias para este projecto surgiram. Esta cidade italiana é importante para o arquitecto, já que encara a essência do labirinto. (Williamson, 2004) O arquitecto expõe representações labirínticas em vários projectos. Nas masques incorpora ferramentas linguísticas (através da narrativa) e do mito (arcaico e moderno), como as físicas da poesia para a sua construção panteísta. É a linguagem do quotidiano que representa a união do sagrado e do profano.

"What Surrealism demonstrates in its modes of 'reading the city', is that signs are there not only to be coded but also to be felt. Intellectual decipherment is not enough: one must also attend to one's irrationality, to the hits of obscure emotion and unspoken desiring, in order to achieve a total illumination of the meaning of a building or a street"

(R.Cardinal, Williamson 2004)

As histórias contrastam uma grande variedade de temáticas, tornando-as a poesia por onde se regem. São imagens que reconhecemos pela sua familiaridade com a experiência universal a que somos habituados nas cidades. É a formação de uma nova mitologia que evidencia o sagrado como parte do profano.

87

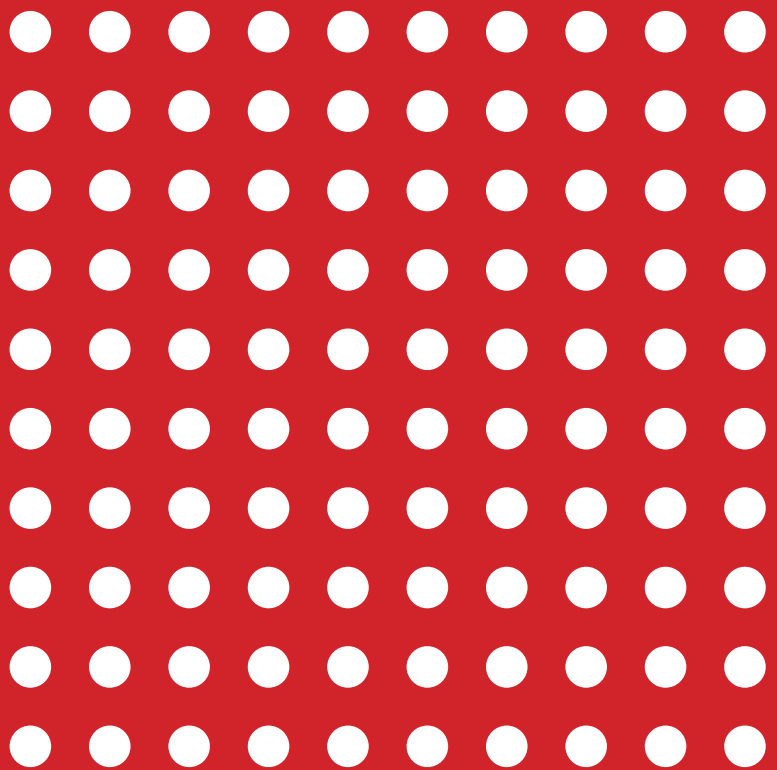


63. Slide of a drawing for Berlin Masque, Berlin, John Hejduk, 1978



64. *Charles-Édouard Jeanneret at the Acropole, 1911*

III.II ○ Danteum



O *Danteum* é um projecto de arquitectura elaborado pelo arquitecto italiano Giuseppe Terragni (em parceria com Pietro Lingeri) para o regime fascista de Mussolini. O término da sua construção estaria marcado para 1942, data da Exposição Universal de Roma. O projecto, como o nome indica, deveria ser um memorial celebrativo, assim como um centro de estudos, ao poeta italiano Dante Alegheri. Nunca chegou a ser construído e o que hoje resta são alguns painéis com desenhos técnicos, tal como uma memória descritiva elaborada por Terragni, intitulada *Relazione*.

O conceito para o desenvolvimento desta obra baseia-se na narrativa do livro *A Divina Comédia*. Resumidamente, o manuscrito conta com cem cantos, com um total de catorze mil duzentos e trinta e três versos. Os cantos estão divididos em três partes: Céu, Purgatório e Inferno, cada uma das quais com trinta e três versos, exceptuando o Inferno, que conta com uma introdução. O número 100 não foi escolhido ao acaso, aliás, existe uma grande simbologia numérica ao longo da obra. Cem é múltiplo de 10, considerado símbolo da perfeição. Cada um dos cantos contém entre 130 a 140 versos divididos em grupos de três. Os versos redigidos são hendecassilábicos (11 sílabas) com um esquema rimático organizado em ABA, BCB, CDC (...), dando origem ao terceto dantesto, assim atribuído por ter sido Dante o primeiro a usá-lo.

A Divina Comédia é a história da conversão de um pecador, rumo ao caminho de Deus.





66. *Scene From The Divine Comedy By Dante*, Gustave
Doré, séc. XIX

Para Terragni era seminal o distanciamento da obra de arquitectura do poema. Apenas considerava importante a partilha da estrutura do enredo, de onde derivaria o desenho do edifício. Como já foi referido anteriormente, o arquitecto escreveu um texto, *Relazione*, onde explica o processo e as escolhas que tomou. Enfatiza também a relação entre os diferentes pisos e a escolha do rectângulo de ouro. Como podemos constatar a partir da análise de Thomas Schumacher: (Schumacher, 1997)

PARAÍSO

Esta parte da *Relazione* está em falta.

SALA DEDICADA AO IMPÉRIO

“a ‘espinha longitudinal’ que é constituída por 3 paredes (alternadamente sólidas e perfuradas), definem, no topo do edifício, a sala dedicada conceito imperial de Dante. Esta sala de uma fundamental importância espiritual representa o embrião da complexidade arquitectónica, concluído a experiência do atravessamento deste espaço - desde o Inferno, passando pelo Purgatório, atingindo o Paraíso. Esta Sala pode ser interpretada como a nave central de um tempo, dominando e reflectindo a luz para espaços menores.”

PURGATÓRIO

“A subdivisão do rectângulo de ouro em sete quadrados é idêntica, mas o sentido é revertido (de modo a ajudar no itinerário que o visitante deve seguir). Este padrão concêntrico de quadrado é acompanhado por um ligeiro rebaixamento, como um vale, no tecto. O contorno das fâscias é claramente representado – equivalente a dois socacos dos ‘terraços’ de Dante – que é nada mais do que a ‘janela’ da estrutura hipotética, da montanha do Purgatório.”

INFERNO

“o tecto fracturado e o chão que é decomposto em pequenos quadrados, a escassa luz que é filtrada pelos buracos dos blocos no tecto, tudo isso faz atribuir uma sensação catastrófica de dor e uma aspiração vã de ganhar acesso ao sol e à luz – sensações que encontramos tantas vezes nos lamentos dos pecadores entrevistados por Dante”

FLORESTA DE COLUNAS

“Cem colunas de mármore, equivalente ao número de cantos (Inferno = 33, Purgatório = 22, Paraíso = 33+1) na Divina Comédia.”

CONTORNO DO EDIFÍCIO

“As proporções e o tamanho do edifício são retiradas da Basílica Maxentius, construída em Rorum Romanum à volta de 300 a.C.”

A ENTRADA

“A entrada do edifício está situada atrás da fachada, entre dois grandes muros de mármore, reafirmados por um outro muro, paralelo a estes. Isto pode corresponder a outra justificação ‘dantesca’: ‘non so bem come v’entrai’ [eu não sei como é que entrei (Canto 1,10)], estabelecendo um carácter de peregrinação que os visitantes têm de tomar, alinhando-se numa fila única, guiados pela luz intensa que vai ser reflectida no espaço quadrado do terraço”

A visão de Dante é tanto um relato poético de mitologias geográficas e espaciais, como um acto de descoberta pessoal. O *Danteum* procura importar a essência do lugar assim como as emoções que nele se expressam, reflectindo a experiência corporal do homem. Na *Relazione*, Terragni foca-se na simbologia dos números e da composição métrica entre os dois casos de estudo:

“Architectural monument and literary work can adhere to a singular scheme without losing, in this union, any of each work’s essential qualities only if both possess a structure and a harmonic rule that can allow them to confront each other, so that they may then be read in a geometric or mathematical relation of parallelism or subordination.”
(Schumacher, 1997)

Esta explicação de concordância estrutural entre poema e projecto reforça a ideologia que rodeia a divisão dos espaços, assim como enfatiza a relação com alguns números, como é exemplo o 7. No *Danteum*, tanto as salas que correspondem ao Inferno e ao Purgatório têm sete divisões, não correspondendo ao contexto do poema. Neste, o Inferno tem 9 anéis e o Purgatório 7 ‘bordas’ juntamente com mais dois terraços. A justificação para o uso deste número prende-se então numa alusão aos sete pecados mortais, cometidos pelas almas que por ali vagueiam. Também podemos associar a sua importância ao dia seguinte à criação do Mundo, aos 7 dias da semana, sete vidas do mundo. (Kanekar, 2005) A regra do rectângulo de ouro foi eleita como o princípio geométrico que opera na totalidade do projecto, também ela sem qualquer ligação com o poema de Dante:

“There is only one rectangle that clearly expresses the harmonic law of unity in the Trinity, and this is the rectangle known historically as the “golden”; the rectangle, that is, whose sides are in the golden ratio (the short side is to the long side as the long side is to the sum of the two sides). One is the rectangle, three are the segments that determine the golden ratio.” (Schumacher, 1997)

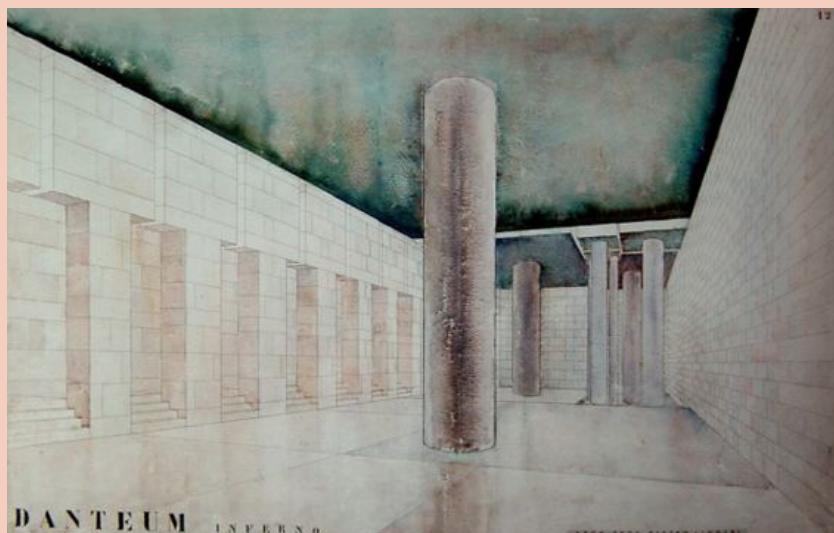
É assim trazido para o desenho o conceito de infinito, devido à multitude de possíveis subdivisões que podem ocorrer a partir do rectângulo original. Este pode ser transformado num quadrado ou num rectângulo de menor dimensão. A Basílica de *Maxentius* também assume uma certa relevância, ajudando a determinar a orientação, a forma e a dimensão do *Danteum* (presume-se que a largura da Basílica equivallesse ao seu comprimento). O conceito de ambas as obras deriva, portanto, de ordens abstractas primárias, que ajudam a estabelecer uma relação formal entre os dois.



67. Basílica de *Maxentius*, 1937

"Superimpos[ition of] two rules, one geometric, the other numerical . . . to achieve equilibrium and logic in the selection of dimensions, spaces, heights, and thicknesses for the purpose of establishing a plastic [arti]fact of absolute values, spiritually chained to Dantesque compositional criteria."(Schumacher, 1997)

O que o *Danteum* alcança acima de tudo, é o uso teatral da coluna. Aqui, o principal objectivo deste elemento não é o estrutural, mas sim o seu envolvimento na distribuição do espaço, tal como o seu sentido de presença. A ocupação da coluna como princípio, meio e fim na disposição espacial no projecto, remete-nos para a tradição clássica de ordem, mas também para o pensamento moderno, onde assume o papel de libertadora do espaço que a rodeia.



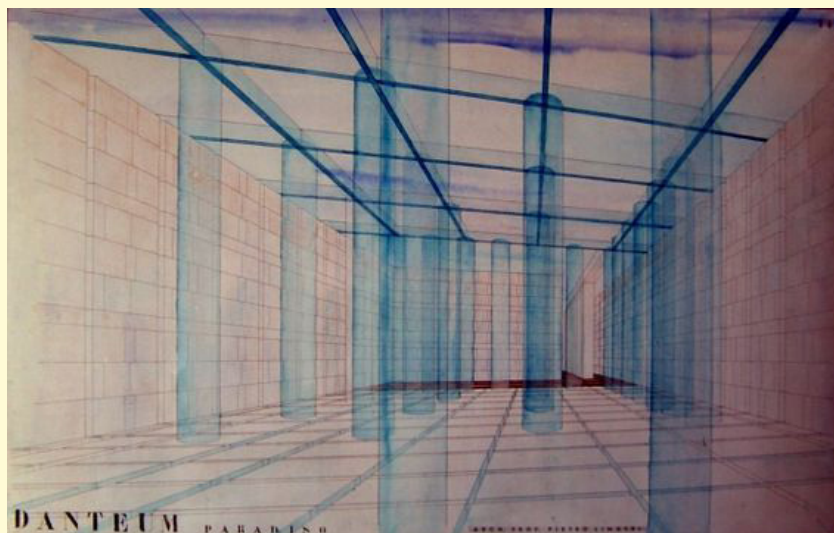
68. Inferno, Terragni, 1938

O primeiro contacto que temos com este elemento é no pátio de entrada, onde cem colunas de mármore repousam no espaço. Existe uma dualidade no significado representativo desta sala. Tanto pode representar a floresta onde o poeta se perde no início do poema, como uma sociedade, se assumirmos que a coluna representa o corpo humano. O pouco espaço deixado entre cada uma delas obriga os visitantes a separarem-se enquanto atravessam o pátio. (Kaneekar, 2005). As colunas representadas na sala seguinte, referente ao Inferno, assumem uma disposição mais dramática. São apenas sete e o raio do decresce de uma para outra. A mais próxima da entrada da sala apresenta o maior e a que está mais longe, o menor. Estão centradas em quadrados dispostos segundo as secções douradas, sugerindo a espiral de Fibonacci. Cada uma suporta uma porção do tecto, de onde a luz irradia pelas falhas entre as diferentes composições, de modo a enfatizar as diferentes cotas. O pavimento segue a mesma linha de pensamento, criando uma descontinuidade horizontal. Esta manipulação das formas cria uma sensação de distorção da realidade. O cenário criado por Terragni aponta para uma atmosfera pesada e escurecida. As colunas assumem um papel preponderante, manipulando o espaço, em referência à paisagem multifacetada que é o Inferno de Dante.



69. Purgatório, Terragni, 1938

Seguindo a promenade imposta pelo arquitecto, a área que se segue é representativa do Purgatório. Nesta sala a ausência de colunas é notória. O chão obedece ao mesmo princípio da sala anterior, emergindo em pequenos socalcos. A céu aberto, apenas uma pequena quantidade é coberta por lajes e vigas. Fica-se com a impressão de que os visitantes, na sua dispersão, compensam a ausência das colunas, definindo o contorno das paisagens do Purgatório. (Kanekar, 2005)



70. Paraíso, Terragni, 1938

As trinta e três colunas de vidro que ocupam sala referente ao Paraíso são, talvez, a maior inovação arquitectónica do Danteum. São também a personificação dos anjos do poema de Dante. Para além das colunas, o pavimento seria composto por blocos de vidro. Vigas do mesmo marcariam a malha estrutural no topo. O lugar é acompanhado por uma atmosfera etérea. Devido à escolha do vidro, as vistas dos visitantes seriam desfocadas, reflectidas ou também refraccionadas.

A sala do império conclui a jornada pelo edifício. É a única onde podemos nunca vir a entrar: chegando à sala do Paraíso existe uma escadaria que nos leva de volta à entrada. Ao mesmo tempo, é o único lugar onde é possível observar todos os três reinos do poema e compreender o percurso na sua totalidade. É o espaço que, metaforicamente, pode ser partilhado com Deus (devido à proximidade à sua casa), introduzindo também uma entrada directa do mundo profano (se o visitante decidir simplesmente subir as escadarias até ao Paraíso, evitando os horrores da sua viagem de redenção).

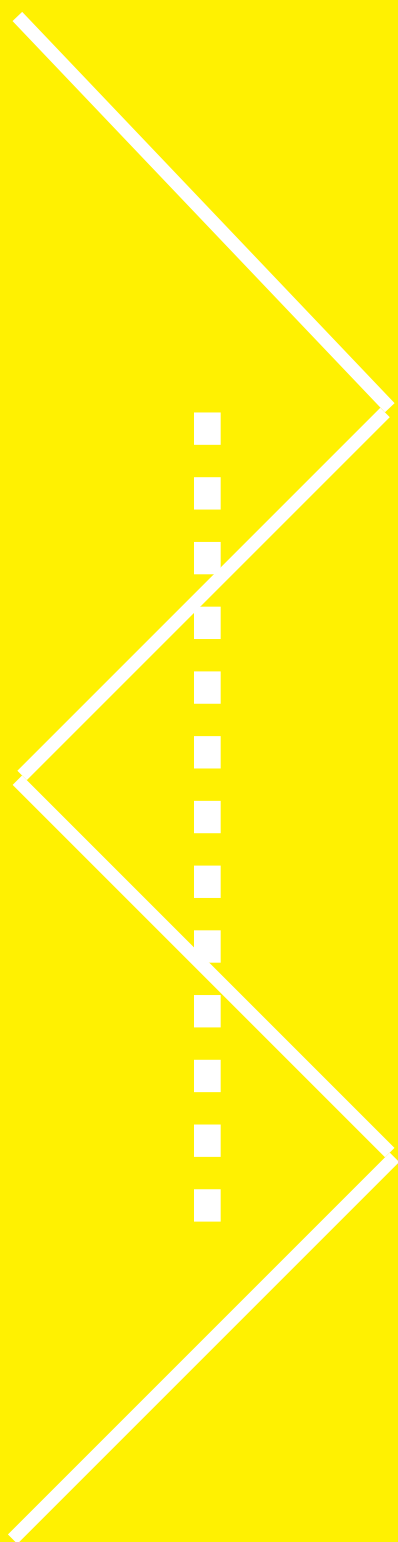
A sala do império pode passar despercebida na promenade, se a decisão for descer as escadas de volta à entrada. Daí podemos observar os 3 planos anteriores, e compreendê-lo na sua totalidade. Um espaço que pode ser partilhado com deus (ligado ao Paraíso) e com entrada directa do mundo profano se o visitante decidir simplesmente subir as escadas até ao paraíso, evitando os horrores da viagem de redenção. (Kanekar, 2005)

O poder do Danteum reside na sua capacidade de fazer a arquitectura comunicar através do uso do pilar. Como figuras, são parte da narrativa, e as condições físicas que representam, têm como finalidade o despertar de emoções nas pessoas com que se deparam. São obstáculos que nos obrigam a rodar sobre eles para percorrer o espaço, assumindo-o visualmente e tactilmente. Reflectem, refractam, escalam, reposicionam e distribuem os corpos dos visitantes, assumindo o espectro numa alegoria total ao poema de Dante Alegheri.

102



71. *La Divina Commedia di Dante*, Domenico di Michelino, 1465



III.III. Entre Linhas

Berlim, 10 de Novembro de 1989. Manchetes de periódicos por todo o lado anunciavam numa linguagem delirante a queda do Muro de Merlim. “Berlin Wall comes tumbling down”, podia-se ler na capa do Daily News. A foto que acompanha o cabeçalho mostra-nos o muro intacto, com vários cidadãos locais a dançar no topo, sugerindo que a estrutura desta barreira se mantinha intacta. A sua arquitectura era a mesma, o que tinha mudado era a sua ideologia programática. Tinha-se assim tornado uma testemunha silenciosa dos eventos que ocorriam em Berlim. (Allen, 1990). Cerca de um ano antes é realizado um concurso para a ampliação do Museu de História da Cidade de Berlim, cujo programa requeria a criação do Museu da História Judaica, enfatizando três diferentes temáticas:

- A religião, costumes e objectos pertencentes a rituais;
- A história da comunidade judaica na Alemanha, a sua ascensão e destruição ao cabo do governo Nazi;
- As vidas e empregos de judeus que deixaram a sua marca na história de Berlim ao longo dos séculos.



72. *Freedom!*, *Daily News*, 1989



73. A Queda do Muro de Berlim, 1989

Houve também um apelo à reflexão no que toca ao vazio deixado por esta comunidade, que tornava o projecto para este museu tão necessário. O seu vencedor foi Daniel Libeskind, arquitecto e músico [desistiu desta prática quando afirmou que ‘não havia mais técnicas para aprender’](Young, 2000)] polaco, que se licenciou na Cooper Union em 1970, à guarda de John Hejduk. Os desenhos que submeteu a concurso são actualmente lembrados como obra-primas do processo arquitectónico. Dos cento e sessenta e cinco projectos aprovados pelo comité do júri, o de Libeskind foi o que mais impressionou, mas também o mais difícil de realizar.

O arquitecto começou por alterar o nome do concurso – *Extension of the Berlin Museum with the Jewish Museum Department* – incutindo-lhe um cunho mais pessoal, que resultou no nome *Between the Lines*, ou Entre Linhas, título já por ele antecipava o que viria a ser o axioma da obra:

“(...) two lines of thinking, organization, and relationship. One is a straight line, but broken into many fragments; the other is a tortuous line, but continuing indefinitely. These two lines develop architecturally and programmatically through a limited but definite dialogue. They also fall apart, become disengaged, and are seen as separated. In this way, they expose a void that runs through this museum and through architecture, a discontinuous void.” (Libeskind, 1990)

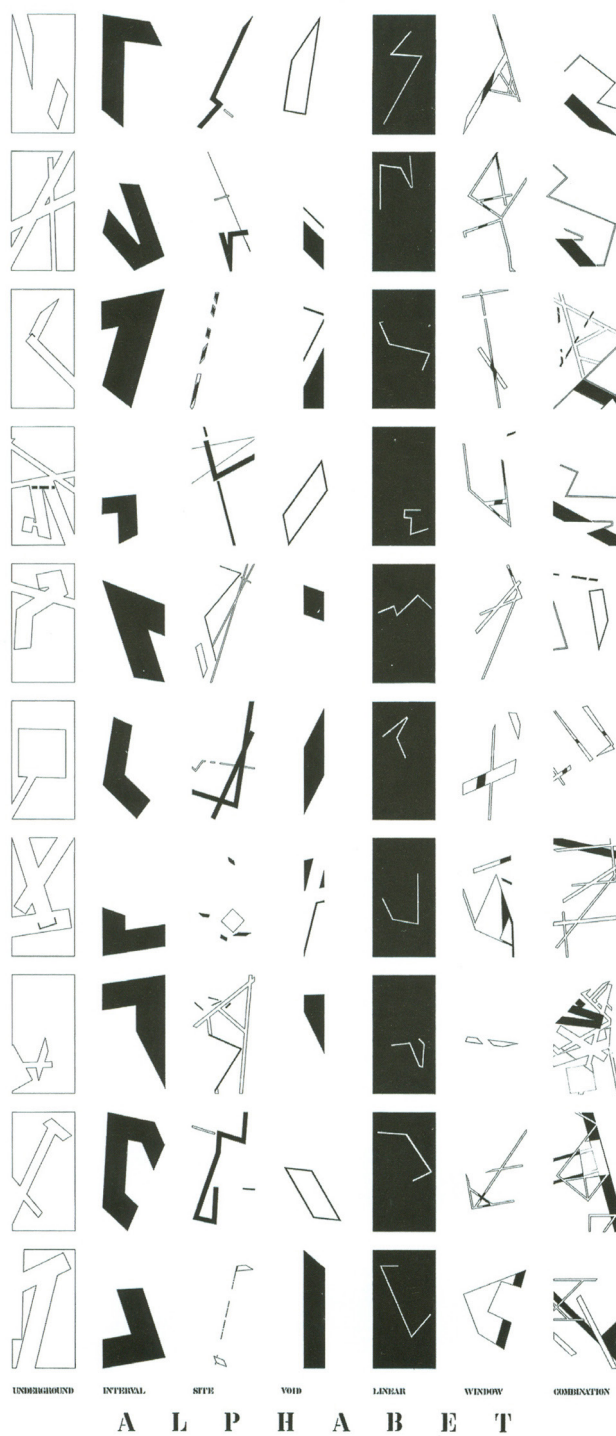
As duas linhas representam analogias da história do povo judeu. A linha recta simboliza a vida acidentada, de perdas. A tortuosa a história dessa comunidade na cidade de Berlim.

Tortuoso foi, também, o caminho para levar o projecto avante. O júri teve dificuldades iniciais para decifrar o conceito proposto por Libeskind. Composto por várias camadas, linhas quebradas, que se juntavam nos cantos das folhas, sobreposições de planos e vértices, apenas foi possível a sua total compreensão quando se apoiaram no texto redigido pelo arquitecto, que acompanhava a proposta. Quanto mais escavavam, mais rico e complexo se tornava, encarnando a resposta ao problema proposto pelo concurso.

O orçamento também se tornou uma questão delicada. Em 1990, já após a queda do muro, Libeskind, depois de vários avanços e recuos, cedeu e endireitou todas as paredes do seu projecto. O ângulo que antigamente formavam (quase obtuso nalguns casos), levaria o orçamento a ultrapassar o que se previamente teria estabelecido. O arquitecto justificou esta nova abordagem sugerindo que “The museum has to stand and open itself in a different way in a united and wall-less city.” (Libeskind, 1990)



74. *Libeskind holding a photograph of a ruined library during World War II, Abe Frajndlich, 1995*





108

76-79. Museu Judaico de Berlim, Diego Laurino,
2017

Ultrapassadas as dificuldades, o museu foi construído. Nele encontramos um afastamento das noções de sujeito, tempo e espaço. Aqui, o sujeito é negado, não no sentido existencial, mas sim através da colocação deste indivíduo em situações de incerteza e dúvida. A história que está a ser contada é a dos judeus, as vítimas do Holocausto, mas a obra sugere que a principal vítima neste caso é o próprio visitante. O espaço, labiríntico por si só, ainda sugere uma instabilidade espacial, constante ao longo do percurso. Existe uma fragmentação do espaço, narrativas quebradas pelos vazios que nos lembram do abismo por onde esta cultura caiu. (Young, 2000)

A arquitectura que Libeskind apelida de “decomposição” surge da ideia a que Vidler chamou “intimation of the fragmentary, the morselated, the broken”. (Vidler, 1992) Não é uma história de redenção mas sim da impossibilidade dessa mesma acontecer. De facto, como Alois M. Muller elabora, o conceito de colectividade é uma noção bastante recente na história da humanidade:

“Until the 18th century the word had been a plural form in German, comprising the various histories which accounted for all that had happened in the world. History as a singular noun had a loftier intent. In future, not only individual minor historical episodes were to be told. History suddenly acquired the duty to comprehend reality as a continuous whole and to portray the entire history of humankind as a path to freedom and independence. History was no long to be just the embodiment of many histories. History as a unity sought to make them comprehensible.” (Muller, 2006)

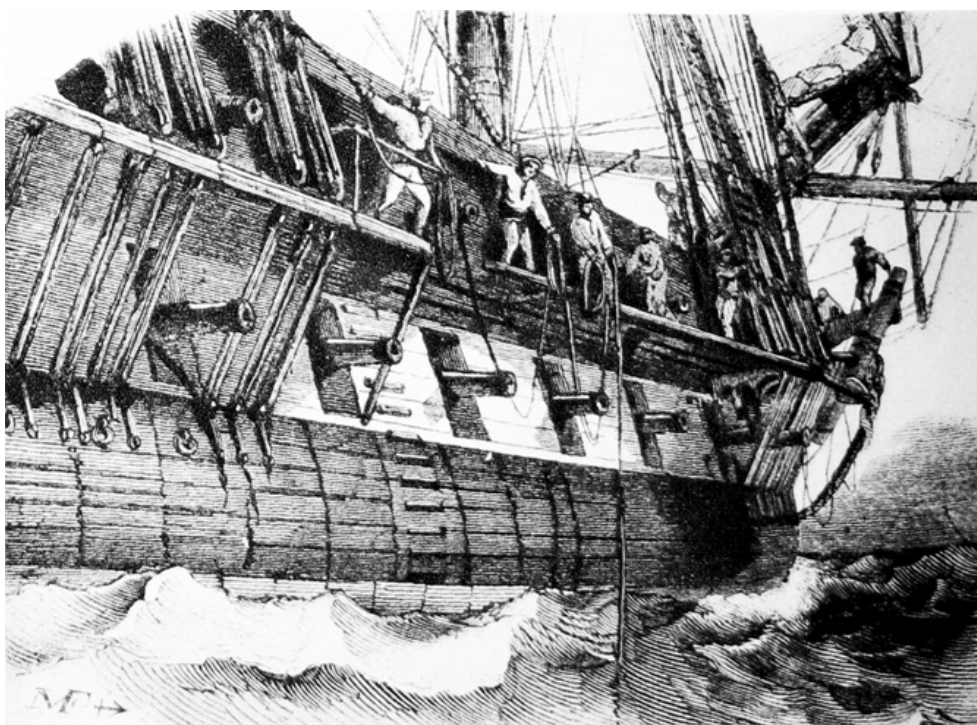
O ideal deste museu é, precisamente, contra a união espontânea da memória colectiva. Em vez disso, é a integração a longo prazo, um processo complexo e talvez impossível de se concretizar. Foi inaugurado em 2001 e as suas características continuam a interrogar a cultura e a civilização alemã perpetuada pelo vazio que se dispôs a abraçar.

A figura do arquitecto artista acabou.

Eduardo Souto de Moura, *ípsilon*, 2019

IV. UNIVERSAL

IV.I Terra Incognita





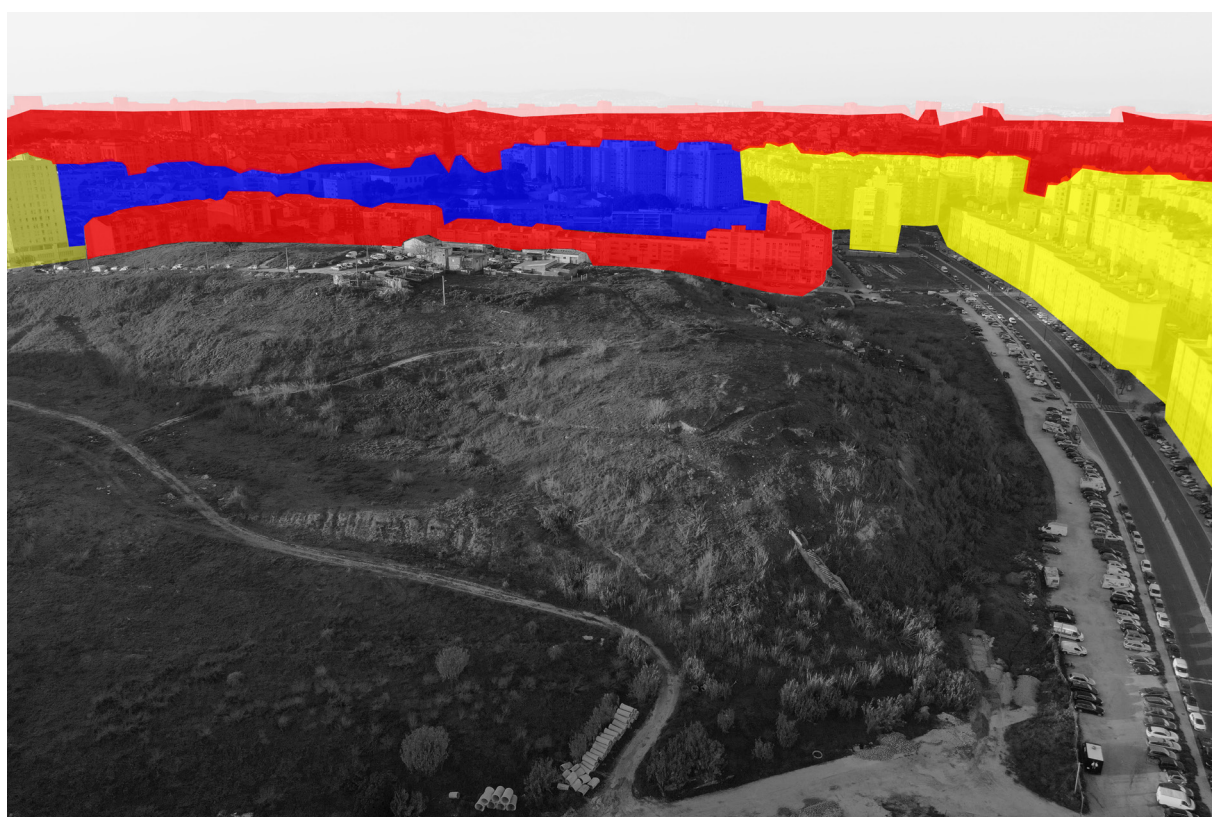
81-83. Vale de Santo António, Eduardo Macedo,
1944 (montagem do autor)

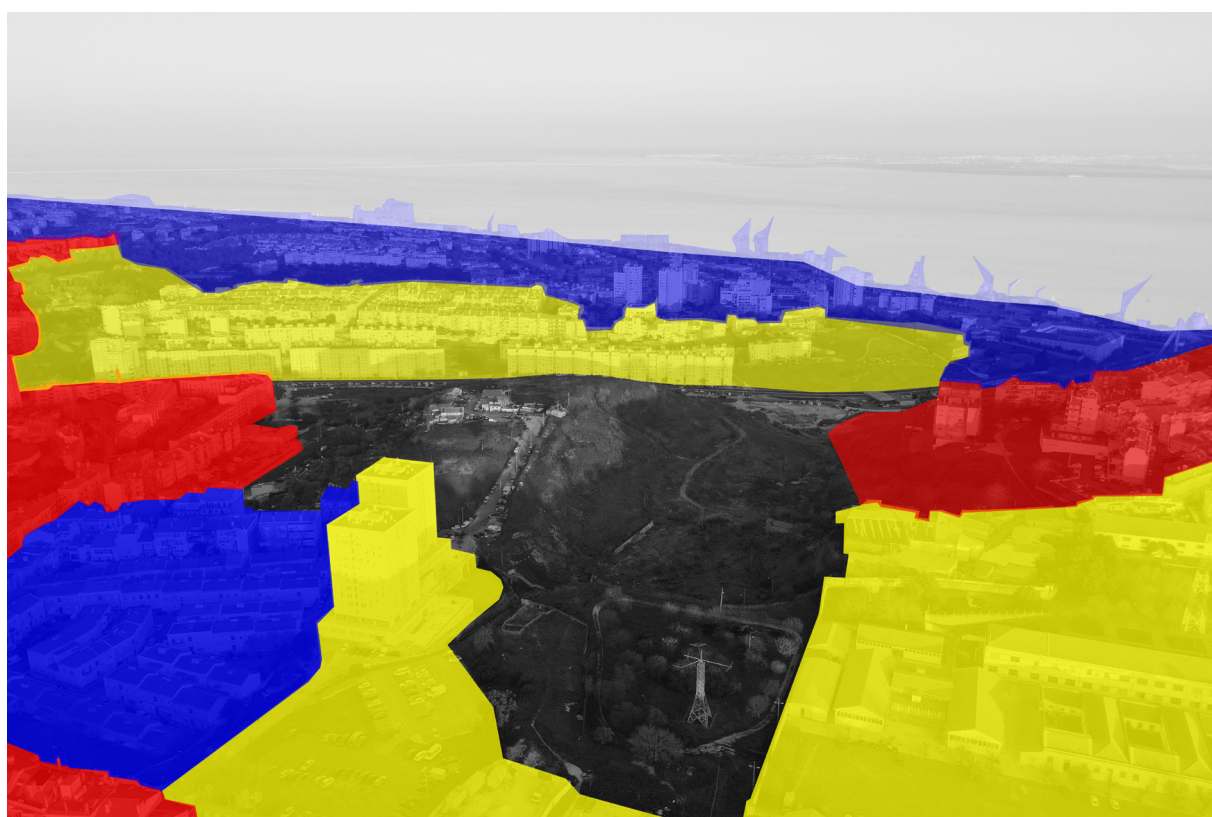
Actualmente, o Vale de Santo António surge diante dos nossos olhos como algo que foi esquecido no tempo. Grande percentagem do espaço não mostra qualquer sincronização com a sua envolvente. As construções de carácter ilegal e a vegetação rasteira que se alarga pelo território contribuem para um forte sentido de degradação e descontinuidade aqui presente.

Ao longo do vale podemos encontrar distintos marcos que exemplificam este abandono. O muro de contenção da enorme escarpa é um deles. O projecto do atelier Aires Mateus para este lugar nunca se concretizou, maioritariamente devido a factores de origem económica. O edifício viria a albergar a Biblioteca Central e o Arquivo Municipal de Lisboa, tal como é indicado nesta proposta final de mestrado. A escala da construção não ajudou e o projecto acabou por nunca sair do papel. O antigo Caminho dos Peixinhos, assim chamado devido à existência de uma quinta com o mesmo nome, é agora observado com um campo desportivo em estado de degradação. Existem ainda vestígios das antigas quintas: muros, escadas ou percursos incompletos.

Várias foram as propostas de intervenção para este lugar, mas nenhuma foi executada. O tempo vai passando e a dúvida continua a residir. O que poderá o Vale de Santo António trazer de novo a Lisboa?

Trataremos assim de considerar a área de intervenção como *terra incognita*, afim de compreender o pensamento por detrás deste projecto.





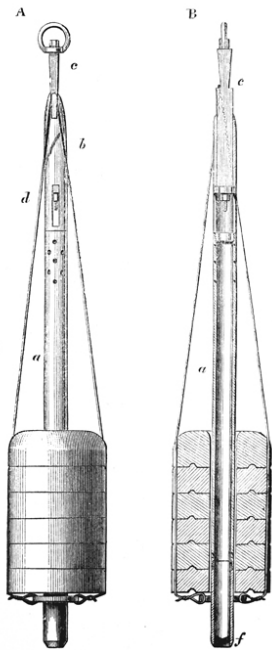


FIG. 14.—Baillie Sounding Machine.



FIG. 17.—The Cup Lead.

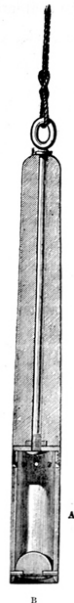
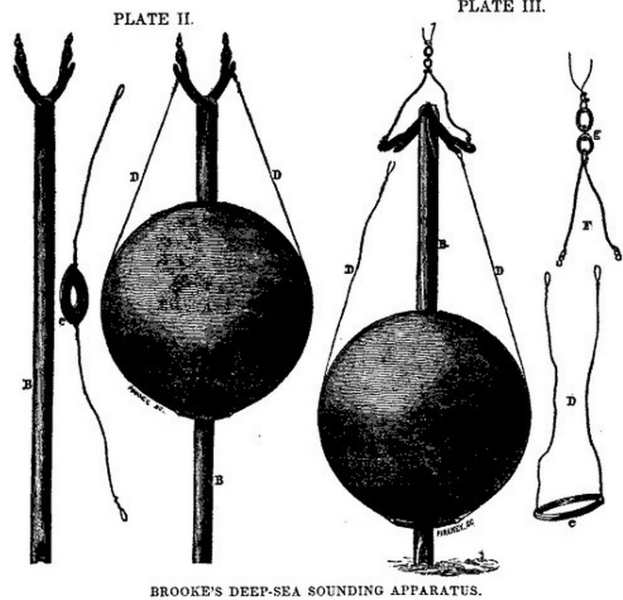


FIG. 18.—The Valve Sounding Lead.

118



BROOKE'S DEEP-SEA SOUNDING APPARATUS.

86. *Report on the Scientific Results of the Voyage of the H.M.S. Challenger During the Years 1873-76*, Sir C. Wyville and John Murray, 1885

87. *Brooke's Deep-Sea Sounding Apparatus*, Matthew Fontaine Maur, 1858

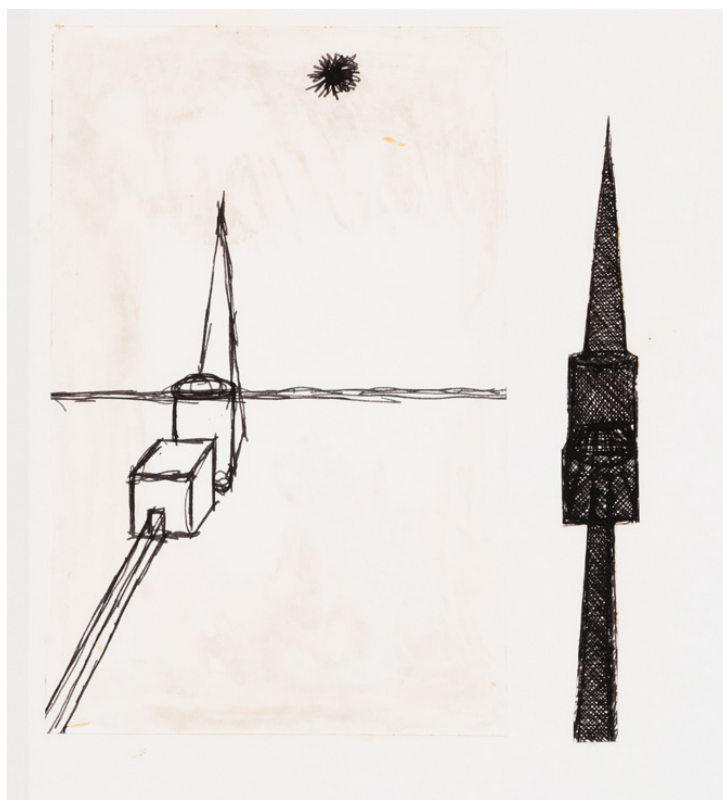
A história da cartografia é vislumbrada como uma disciplina que se posiciona entre o conhecido e o desconhecido ou, em termos cartográficos, entre terra cónita e terra incónita. O trabalho do cartógrafo é registar os seus passos, inscrevendo-os na superfície de um mapa. Estes representam visões subjectivas, traduções de noções espaciais, que materializam o que outrora fora desconhecido aos olhos do ser humano.

Em termos geográficos, o processo aparenta-se simples. A topografia, após ser inspecionada, é representada por linhas abstractas que limitam as suas fronteiras, onde a escala faz variar a nomenclatura do que foi descoberto. Estes invólucros abstractos transformam o carácter telúrico da paisagem. (Ruff, 2015) Em contraste, a superfície oceânica apresenta necessidades de avaliação mais intrusivas. A sua disposição efémera apresentava-se mais complexa aos olhos dos cartógrafos e o uso de técnicas mais tradicionais, revelava-se inconclusivo. A fluidez do oceano é, então, a imagem contrária do sentido de permanência que encontramos em solo terrestre.

“Contrariamente às paisagens terrestres, cujas vastas extensões podem ser apreendidas pela visão, o oceano ordena um compromisso mais tátil, com os seus territórios elusivos, um compromisso que transcende a superfície planimétrica terrestre e abraça a condição seccional do seu volume líquido. A sonda, lançada em águas inexploradas, é um instrumento espacial que serve de medidor físico, rastreando desde as mãos de quem o utiliza até os confins do oceano. Uma linha construída marcada com as dimensões do corpo humano, a sonda cria uma conexão entre a invisível topografia do oceano e a sua posição no mapa através de leituras do céu nocturno.”
(Ruff, 2015)

Esta linha submersa é capaz de enunciar um ponto perdido no espaço, de ler o que anteriormente se encontrava escondido. É como uma costura efémera entre dois mundos, revelando o desconhecido e desbravando novo conhecimento. (Ruff, 2015) É um instrumento de exploração, com a particularidade de poder também criar novas leituras.

Uma tecnologia secular, a sonda revelava a distância do navio ao solo oceânico, mas também a sua condição geológica. As pequenas amostras, que variavam entre areia, conchas e grãos de terra, aderiam à base do artefacto até chegarem às mãos dos marinheiros. Através da multiplicação desta técnica foi possível obter-se conhecimento preciso da espacialidade que abundava por baixo dos navios.



88. *Soundings: Tomb for Space Shape/Form Light: two perspective views*, John Hejduk, 1991

O homem sempre sentiu uma certa ambição em abraçar o desconhecido. O marinheiro e o cartógrafo são apenas mais duas personagens que construíram imagens de universos escondidos, usando a linha da sonda e secções verticais para o justificar.

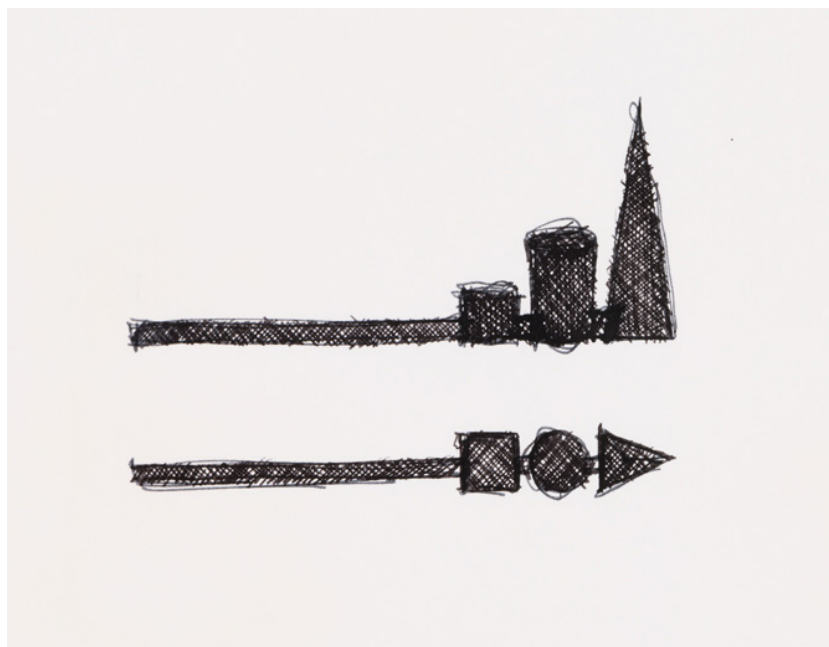
O arquitecto, poeta e professor John Hejduk dedicou grande parte do seu trabalho à construção de imaginários através de linhas de texto e montagens de imagens. Propôs que arquitectura e cartografia partilhavam uma relação similar à terra incógnita: ambas habitam os confinados espaços entre o mundo que conhecemos e os possíveis mundos que existem por aí fora. (Ruff, 2015)

Na sua publicação de 1993 devidamente intitulada *Soudings*, Hejduk procurava estabelecer comparações entre cartografia e arquitectura, para desenvolver uma série de textos e imagens que até aí apenas constavam na sua imaginação. O trabalho do arquitecto procura enquadrar-se entre ficção e realidade, num espaço flexível e instável, tal como os cartógrafos antes dele analisavam superfícies tão pouco rígidas.

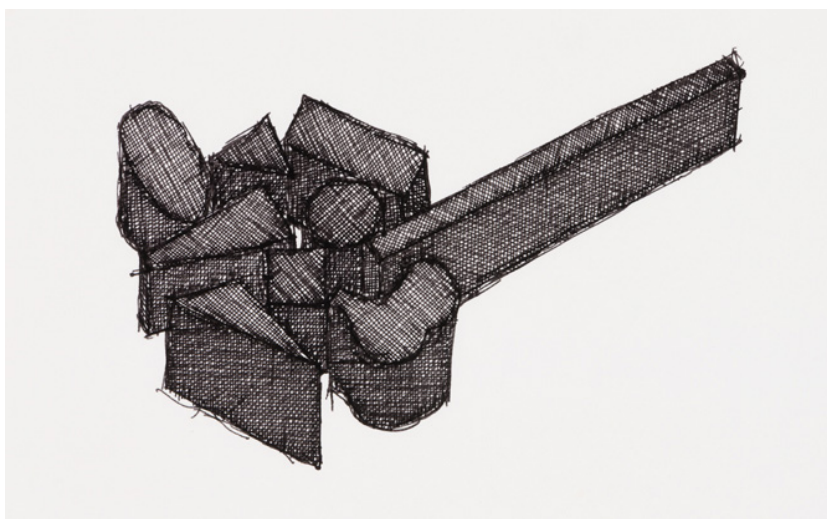
121

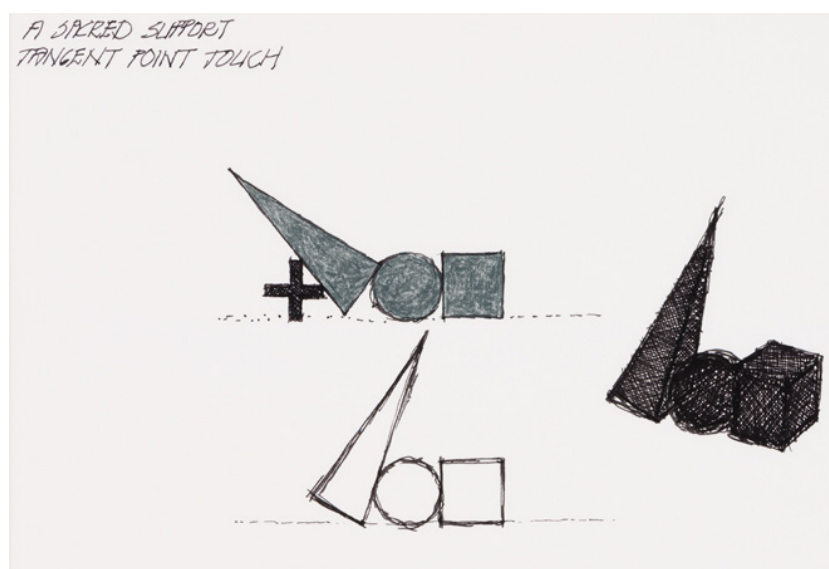
“No livro *Soundings*, a linha é o principal instrumento pelo qual Hejduk trabalha as ficções pessoais e cria os mundos imaginários. A linha foi tanto a armadura do descobrimento e o médium da representação, um produto da geometria que produziu um novo universo.” (Ruff 2015)

Em geometria a dimensão da linha pode ser dada através de dois pontos. O poeta Jorge Luis Borges foi mais longe e escreveu que a linha era “feita de um número infinito de pontos; o plano de um número infinito de linhas; o volume de um número infinito de planos; o hipervolume de um número infinito de volumes”. (Borges, 2012) Desta forma, o poeta colocava a linha recta na génese da origem do universo. A mesma linha que teima em repousar nas páginas do trabalho de Hejduk, multiplicando-se para originar novas narrativas conectadas pelo fio de Ariana. (Ruff, 2015)



89. *Soundings: Tomb for Space Shape/Form Light: perspective view and plan*,
John Hejduk, 1991





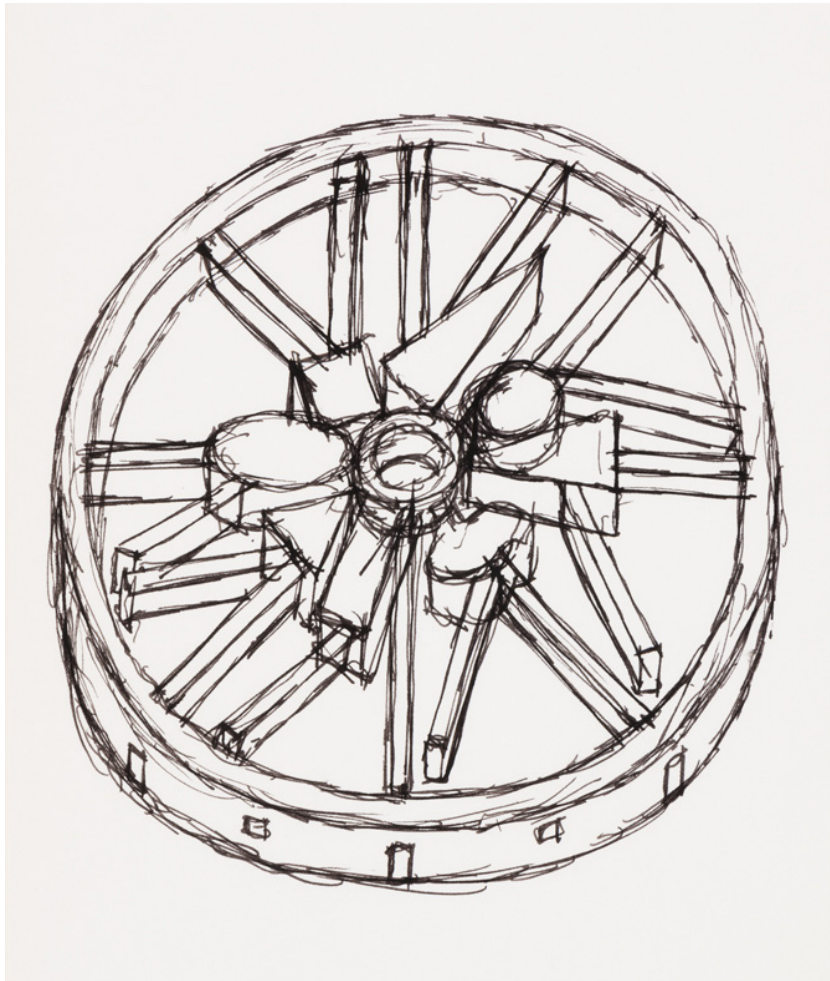
91. *Soundings: the Architect's Balance: a sacred support: tangent, point, touch,*
John Hejduk, 1991

Mas esta teoria não estagna com a linha recta. Na introdução do seu livro, Hejduk (1993) explora a diversidade de métodos com os quais podemos obter a figura deste segmento, expondo:

“Se rodada com energia suficiente, a elipse torna-se uma linha recta, movendo-se de um espaço para o outro, de tempo a tempo. A curvatura original não se vê, apenas se sente”

A linha curva assume assim um papel importante nas figurações do arquitecto. As suas capacidades de se deformar e de se moldar, abrem um novo mundo às suas intenções teóricas, remetendo as suas ideias aos teoremas matemáticos de Nicolau Cusa, presentes no seu ensaio, *Docta Ignorantia*. Não pondo de parte as potencialidades da linha recta, pois afirmava ser “uma secção da linha infinita”, Cusa escreveu que a linha curva apresentava “uma participação mediativa e remota” com o conceito de infinito. (Cusa, 1995) A curvatura da linha era a fronteira palpável e maleável entre os territórios denominados finitos do cosmos infinito. Eram o médium por onde era possível ambos comunicarem entre si.

O autor Wim van der Bergh, referindo-se aos desenhos expressos nas páginas de Soundings, fala de “uma linguagem geométrica, sobre espaço e tempo”, que nunca chegou ao homem moderno e nunca foi destinada a tal – um alfabeto ainda a por decifrar. (Ruff, 2015)



92. *Soundings: The Architect's Wheel: perspective view*, John Hejduk, 1991

A linguagem simbólica de Hejduk apoiava-se na subjectividade da sua representação para comunicar com o leitor. A única possibilidade da total compreensão das narrativas do arquitecto seria a imersão do sujeito junto dos emblemas. O infinito não se obtém, o infinito é: “o trabalho de Hejduk ridiculariza este ponto de vista objectivo, pois não existe nenhum significado absoluto nele, nenhum objectivo exterior.” (Ruff, 2015) O livro era o plano formal onde o universo de Hejduk se renderizava. Era também um inventário aberto de formas que denunciavam o interior da já referida terra incógnita, um percurso de descoberta, com reminiscências de labirinto. *Soundings* não possui um lado de fora objectivo, apenas um interior exposto. (Ruff, 2015)

O livro demonstrava a comunhão do arquitecto entre a parte interna do sujeito arquitectónico e o infinito objectivo, para formular a criação de um novo universo, que procura fazer a ponte entre o universal e o singular e fabricar um percurso entre o território finito e o cosmos. Tudo mediante a apropriação da linha:

127

“Enquanto que na primeira página Hejduk explorava a possibilidade de comprimir o mundo numa linha recta, a última página revelava uma realidade alternativa: a linha que se tornava num mundo. Posicionada horizontalmente através do papel branco, uma única linha preta repousou no meio do até aí vazio retrato. Não mais a sonda se prolongou pelas profundezas do desconhecido; em vez disso, Hejduk construiu um horizonte artificial, uma linha à deriva num oceano branco, um filamento fino que momentaneamente aguentava o centro. Rodada da sua posição original vertical, a linha da sonda ficou solta do espaço e do tempo, assim concluindo a sua história, informando a arquitectura que se estende até ao infinito, nunca chegando a um canto, seguindo a infinita curvatura do universo.” (Ruff 2015)

[The Consular Official] thinks about the reality of still/frame images. Things are flattened out for image/thought transferences and transmissions. The three-dimensional world is fabricated in order to be two-dimensionally transferred into an image where its maximum potency is still/stopped. And its most intensive energy is reflected into nature morte, still life.

Hejduk, 1993 (Ruff, 2015)

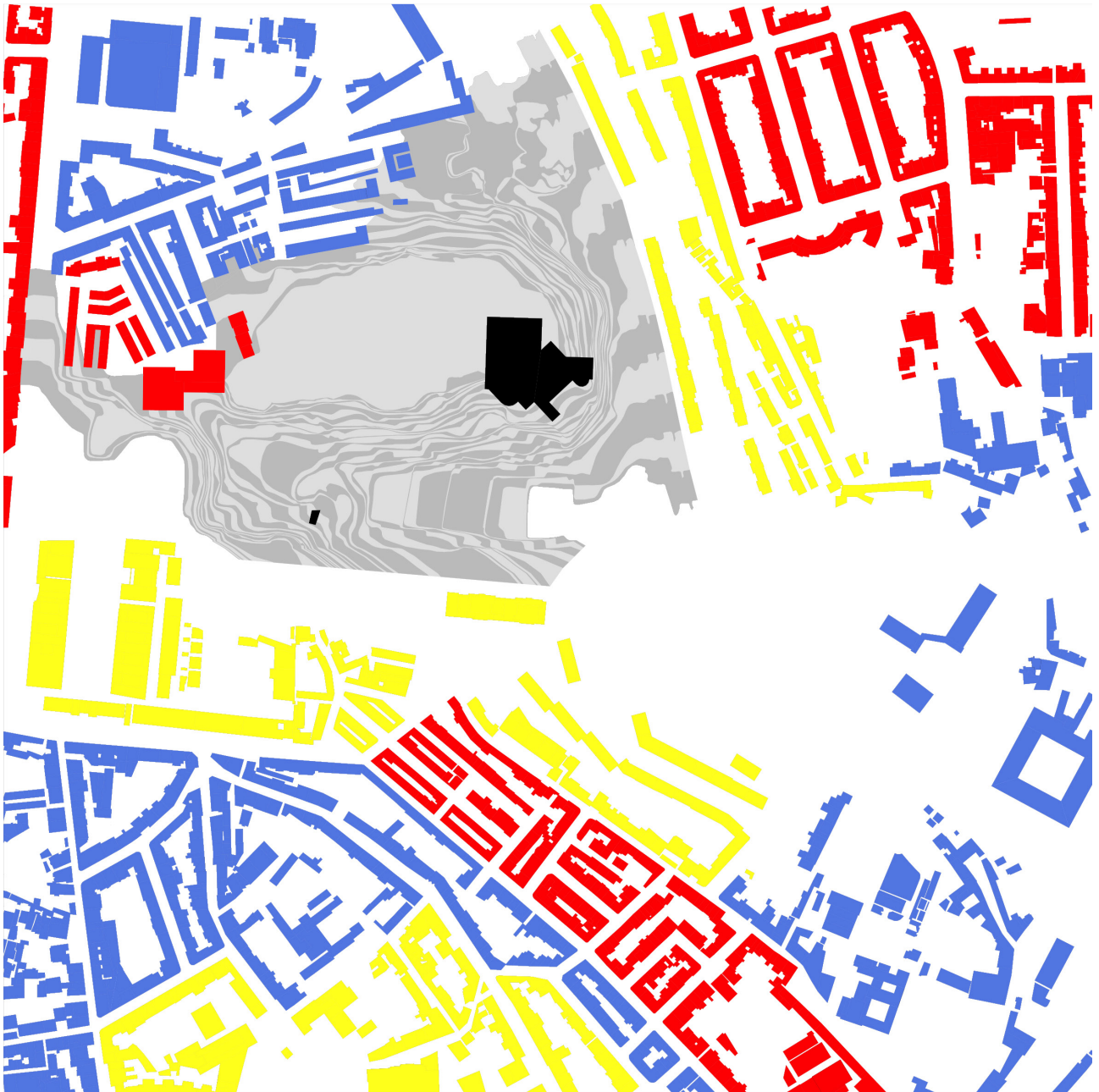


93. Planta Conceptual, sem escala, Desenho do Autor, 2019

1.

Com base no que foi anteriormente constatado, prossegue-se para a análise da proposta urbana. O vale, considerado terra incógnita pelo autor, está rodeado por edificado visivelmente incomodado com a sua presença. No primeiro momento de aproximação, deparamo-nos com uma atmosfera incolor, sombria e fria. A cidade que o rodeia mostra desprezo pelas suas formas, ilustradas em tons de cinzento, representativos do sentimento de melancolia que paira no ar.

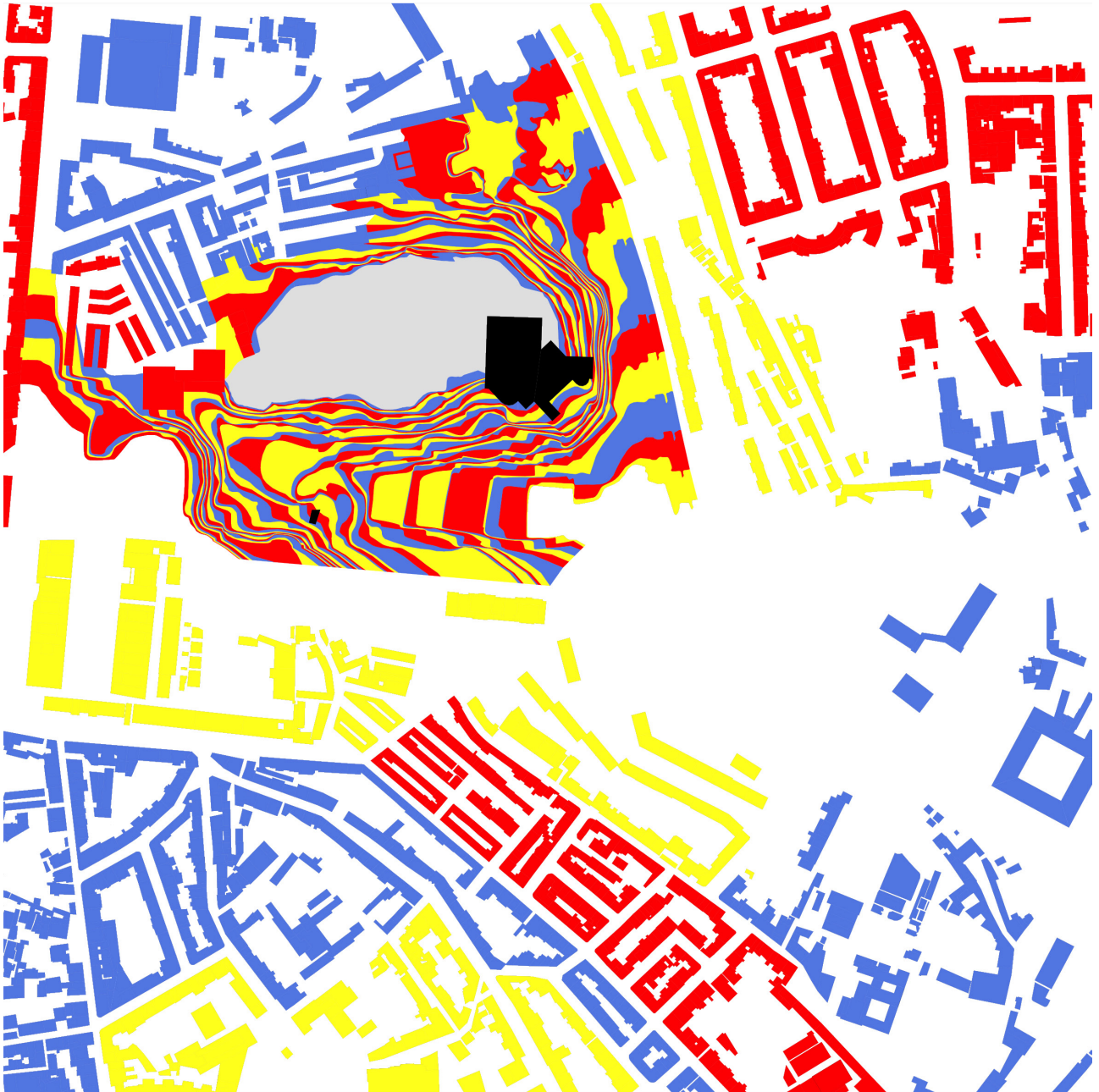
Mas há algo a surgir por entre os seus socacos. Poderá este objecto mudar o paradigma?



94. Planta Conceptual, sem escala, Desenho do Autor, 2019

2.

A cidade desperta. Cores começam a irradiar dos telhados lisboetas. São as três cores primárias. O magenta, o amarelo e o azul (no modelo RYB) são cores que podem ser combinadas para criar outras tonalidades, mas que não podem ser obtidas por outras variações. São, portanto, as primeiras a existir no universo que revive o vale. São as três cores universais.

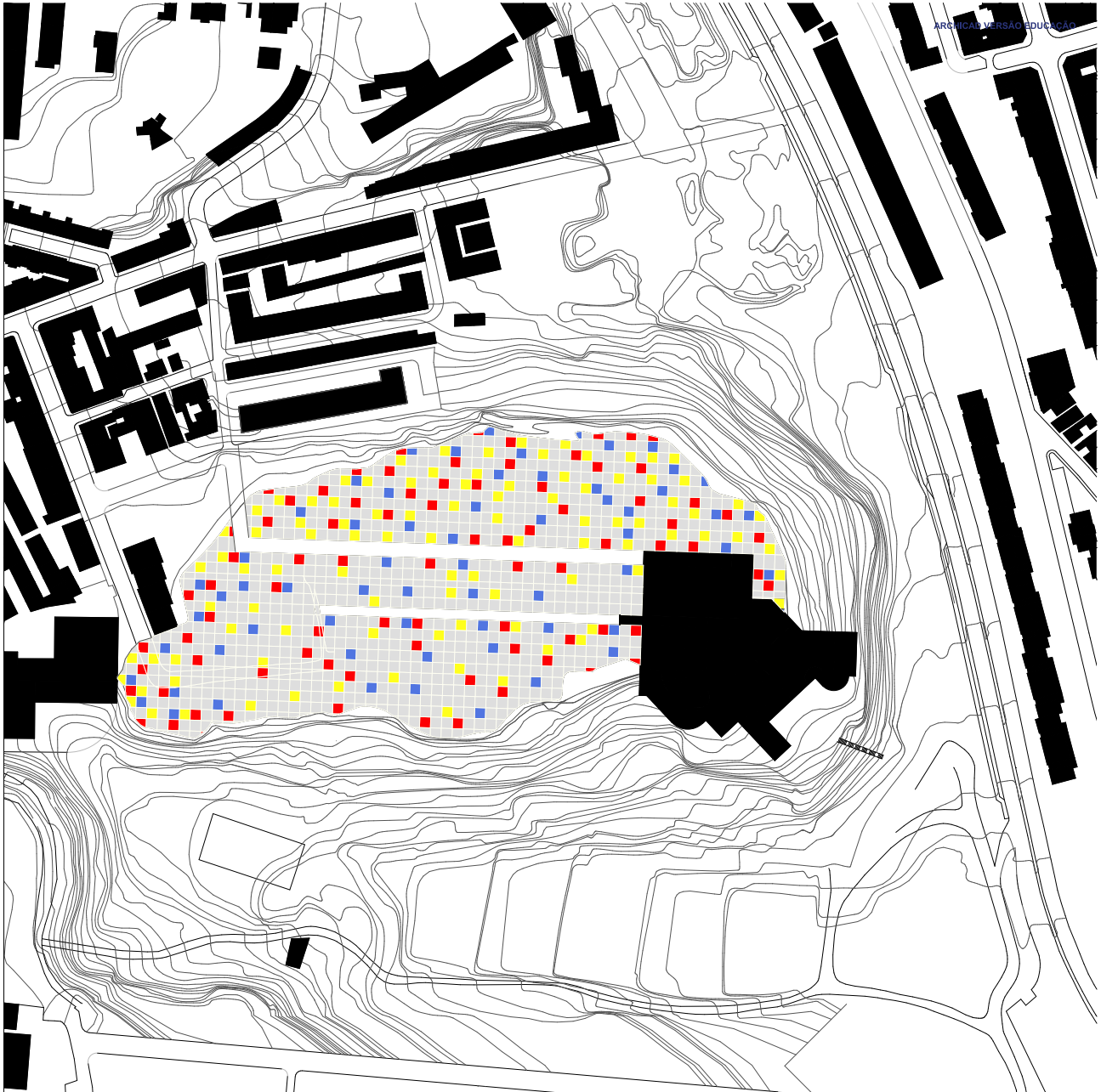


95. Planta Conceptual, sem escala, Desenho do Autor, 2019

3.

Lentamente, as curvas de nível do vale iniciam o seu processo metamórfico. As três cores vão escalando, passo a passo, até chegar ao topo. O *Big Bang* já lá vai, e a necessidade de se transitar de escala torna-se evidente.

135



96. Planta Conceptual, sem escala, Desenho do Autor, 2019

**Parto rumo à maravilha
Rumo à dor que houver pra vir
Se eu encontrar uma ilha
Paro pra sentir
E dar sentido à viagem**

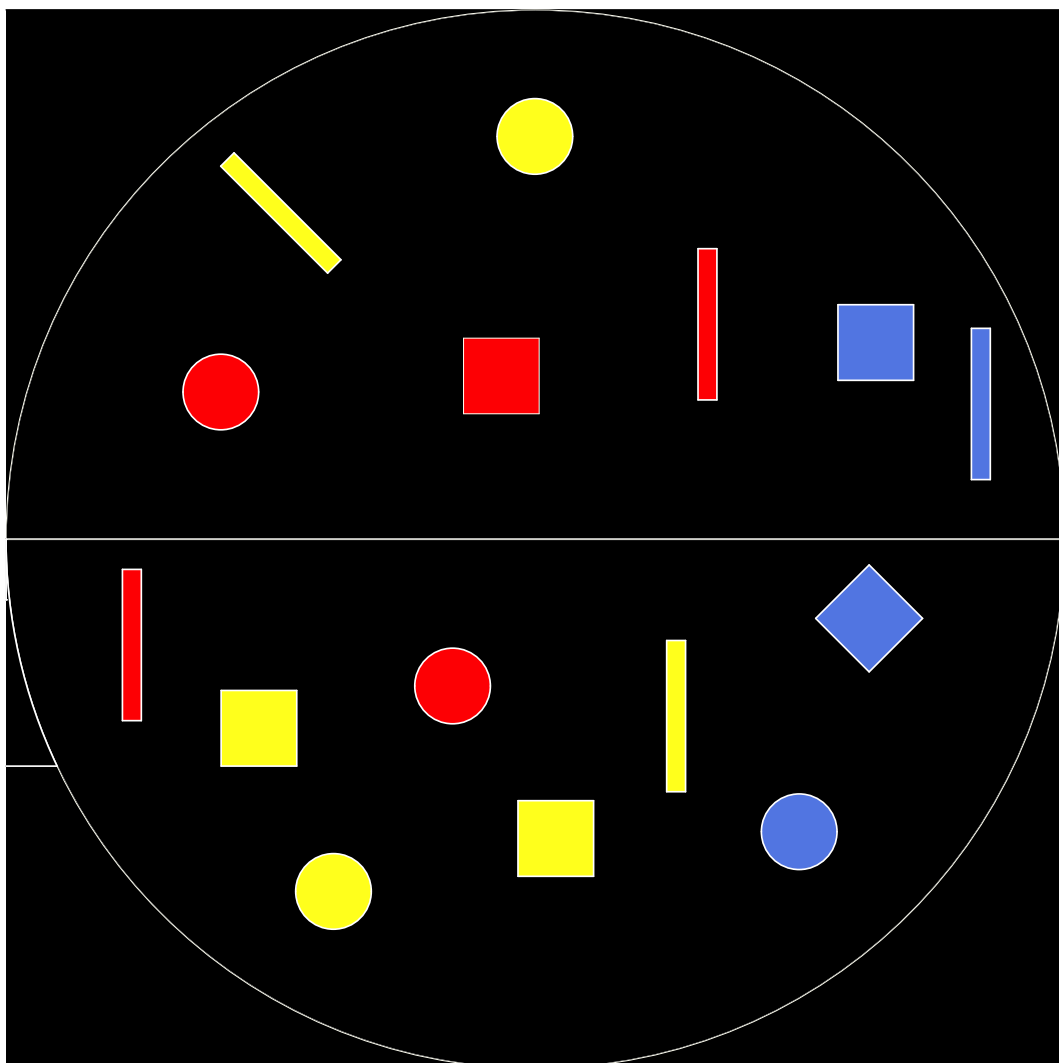
Ornatos Violeta, 1999

137

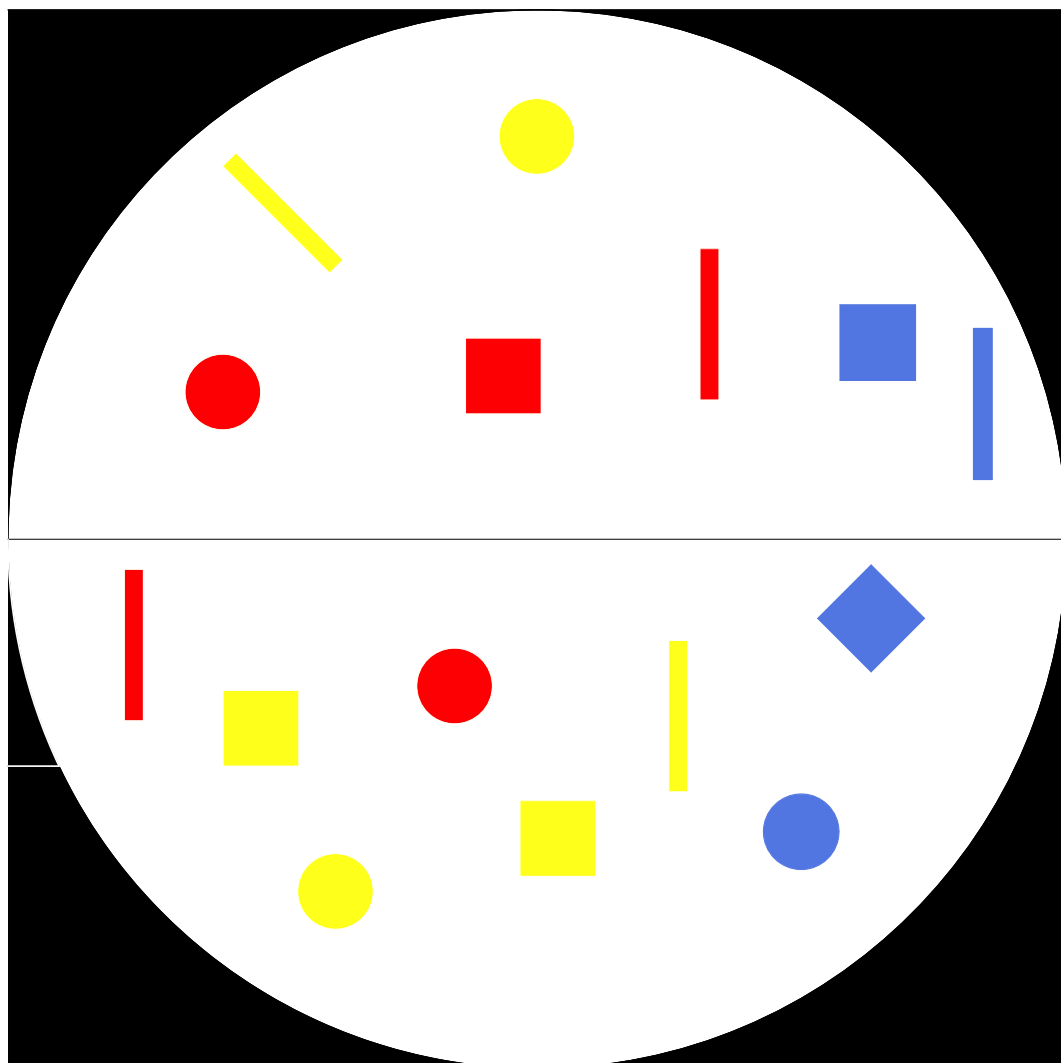
A cidade adormece. Sente que o vale, anteriormente dissipado numa densa nébula, já integra a sua morfologia. A colina, harmonizada pelas cores citadinas, começa a ganhar forma.

Insere-se uma malha de 5x5 metros, distribuída pela última curva de nível (a 70 metros do nível médio do mar). A sua métrica quadrada remete para os peculiares mapas cartográficos. O topo da “rocha sagrada” foi aceite pela cidade, mas é ainda desabitado.

As cores, sempre presentes, posicionam-se dentro de vários quadrados, não ocupando a sua totalidade. Sentem que falta algo para completar o puzzle. O ser humano é necessário para completar o ritual de passagem. O que poderá atrair o homem a percorrer este lugar? É sabido que algumas ruelas vagueiam por entre o solo rochoso, mas é preciso enquadrá-las com o misterioso objecto, que permanece ainda obscuro. São, portanto, criados dois percursos, um pedonal e outro viário. O percurso automóvel é um seguimento da Travessa do Alto da Eira, e apresenta uma maior largura, permitindo o duplo sentido para entradas e saídas. O percurso humano vem buscar a Rua do Alto da Eira para tornar possível o atravessamento pelo meio da colina. Ambos foram deixados a branco. Porquê?



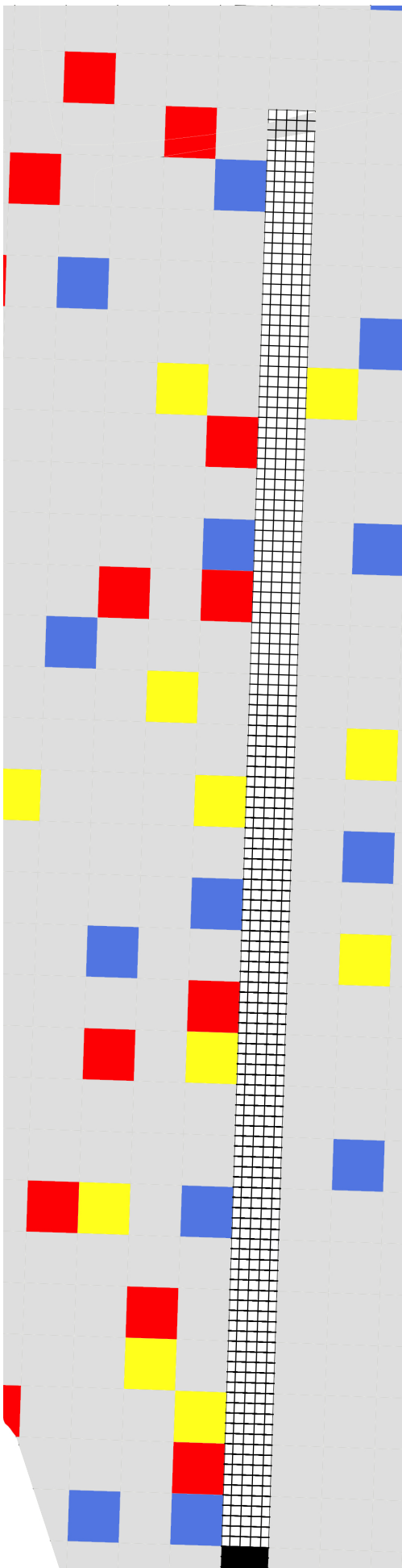
97. Secção Conceptual, sem escala, Desenho do Autor, 2019





Porque a linha representa o infinito. O infinito que se estenderá para além de qualquer obstáculo. Anteriormente foi referido que a cota mais alta do terreno posiciona-se a 70 metros do nível do mar. O caminho pedestre, desde o início onde intersecta com a pré-existência, perfaz um total de 140 metros. Se considerarmos o centro deste mesmo percurso como a posição inicial de um círculo, o raio que une as pontas tem exactamente 70 metros de comprimento. A esfera aqui representada vai captar a cota do nível da água e englobá-la no universo proposto para o lugar. A colina é a partir desde momento o “oceano do conhecimento”.

O universo passa a incluir tanto a linha recta como a linha curva. As duas embaixadoras do conceito de infinito, referido por Nicolau de Cusa. O conteúdo interno deste globo conceptual é abrangido por três personagens principais: o quadrado, o círculo e a linha, esta última usada para dar vida e forma aos seus antecessores.



“O caminhar, mesmo não sendo a construção física de um espaço, implica uma transformação do lugar e dos seus significados. A presença física do homem num espaço não mapeado - e o variar das percepções que daí ele recebe ao atravessá-lo é uma forma de transformação da paisagem que , embora não deixe sinais tangíveis, modifica culturalmente o significado do espaço e, consequentemente, o espaço em si, transformando-o em lugar”

(Careri, 2018)

Numa aproximação ao percurso desenhado para ligar a pré-existência do vale ao objecto oculto, podemos observar que também este obedece a uma métrica. Esta linha encontra-se subdividida em quadrados de 1x1m, em alusão ao facto de ser o primeiro contacto que o seu utilizador tem com a intervenção aqui proposta.

O indivíduo que se atreva a atravessá-lo será rodeado por acácias, não só porque “acácia em flor te leva” (Luís Severo, cantautor português, 2019), mas também por ser uma espécie arbórea presente em várias partes do mundo, trazendo consigo a universalidade desejada para o lugar.

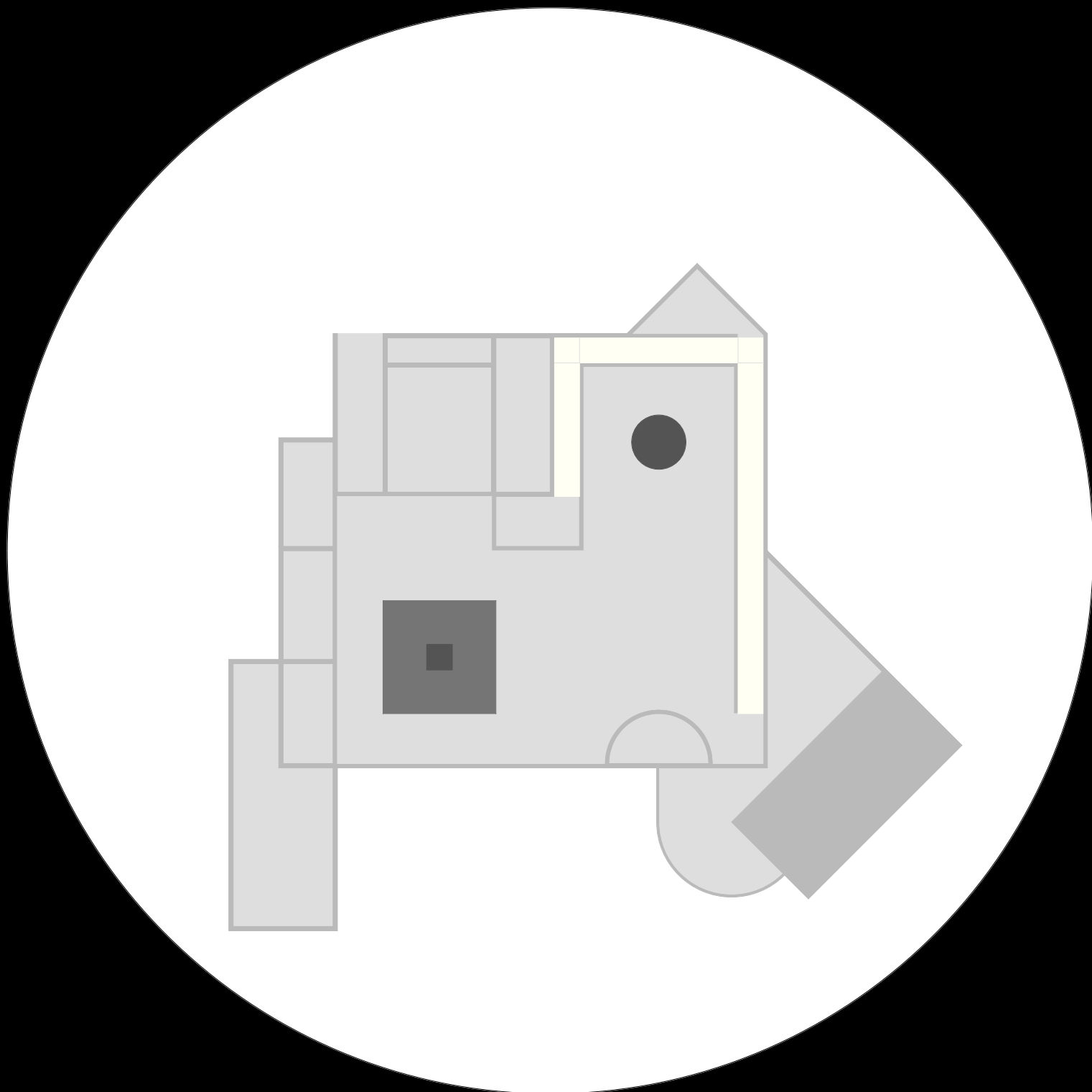
A viagem rumo ao desconhecido está quase concluída e volumes começam a imergir no espaço. A próxima fase do projecto aproxima-se.

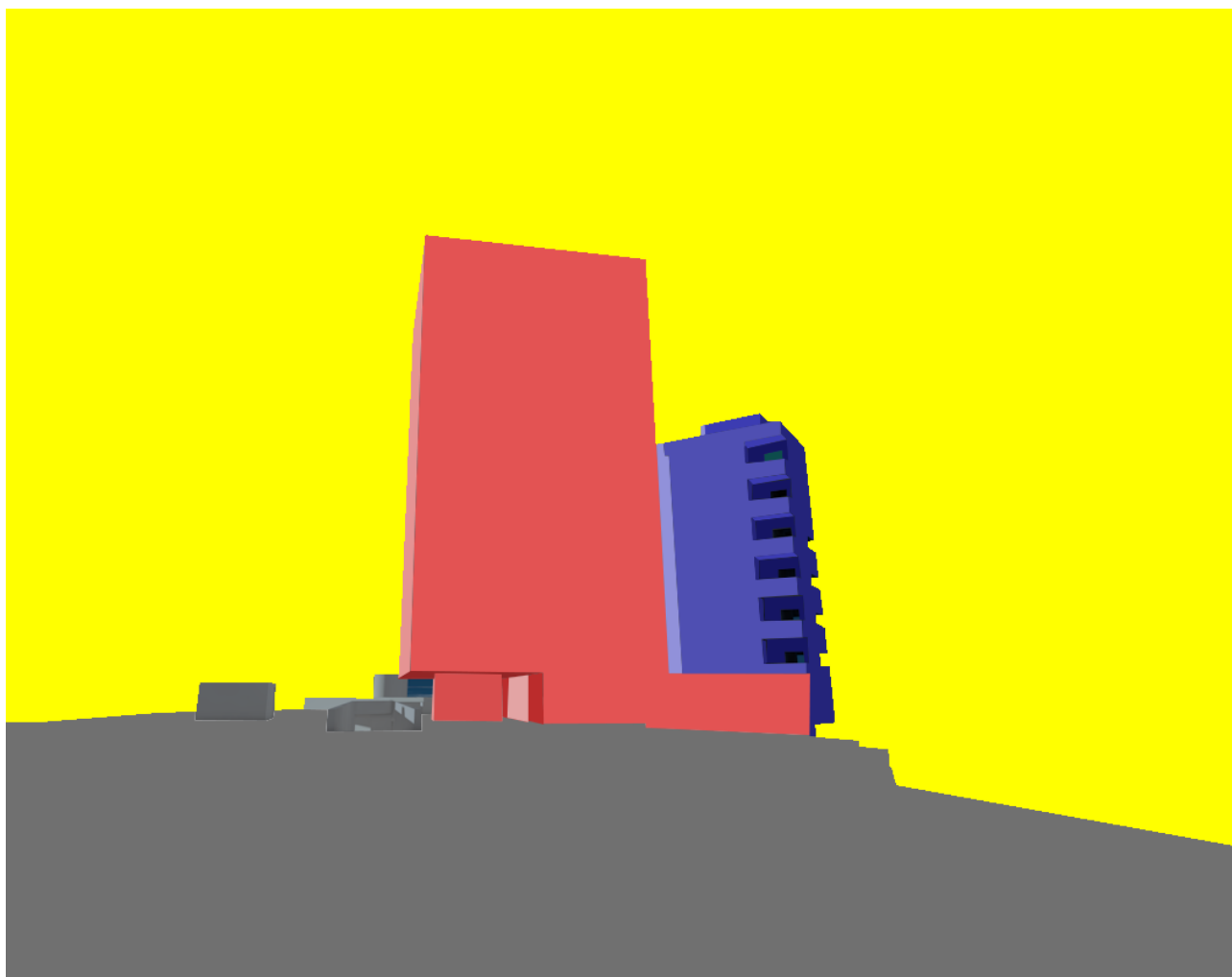
143

IV.II O Arquivo

e a Biblioteca





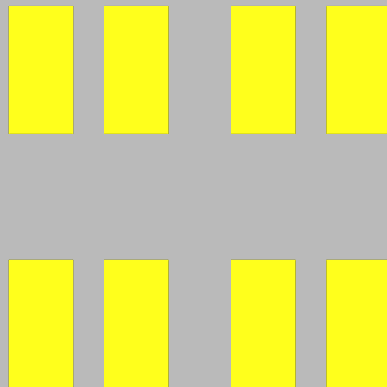
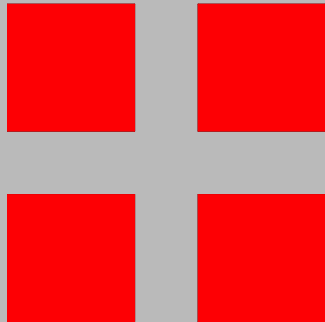
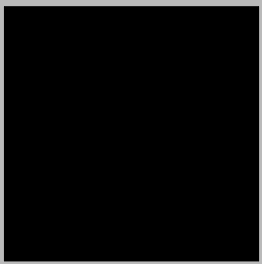


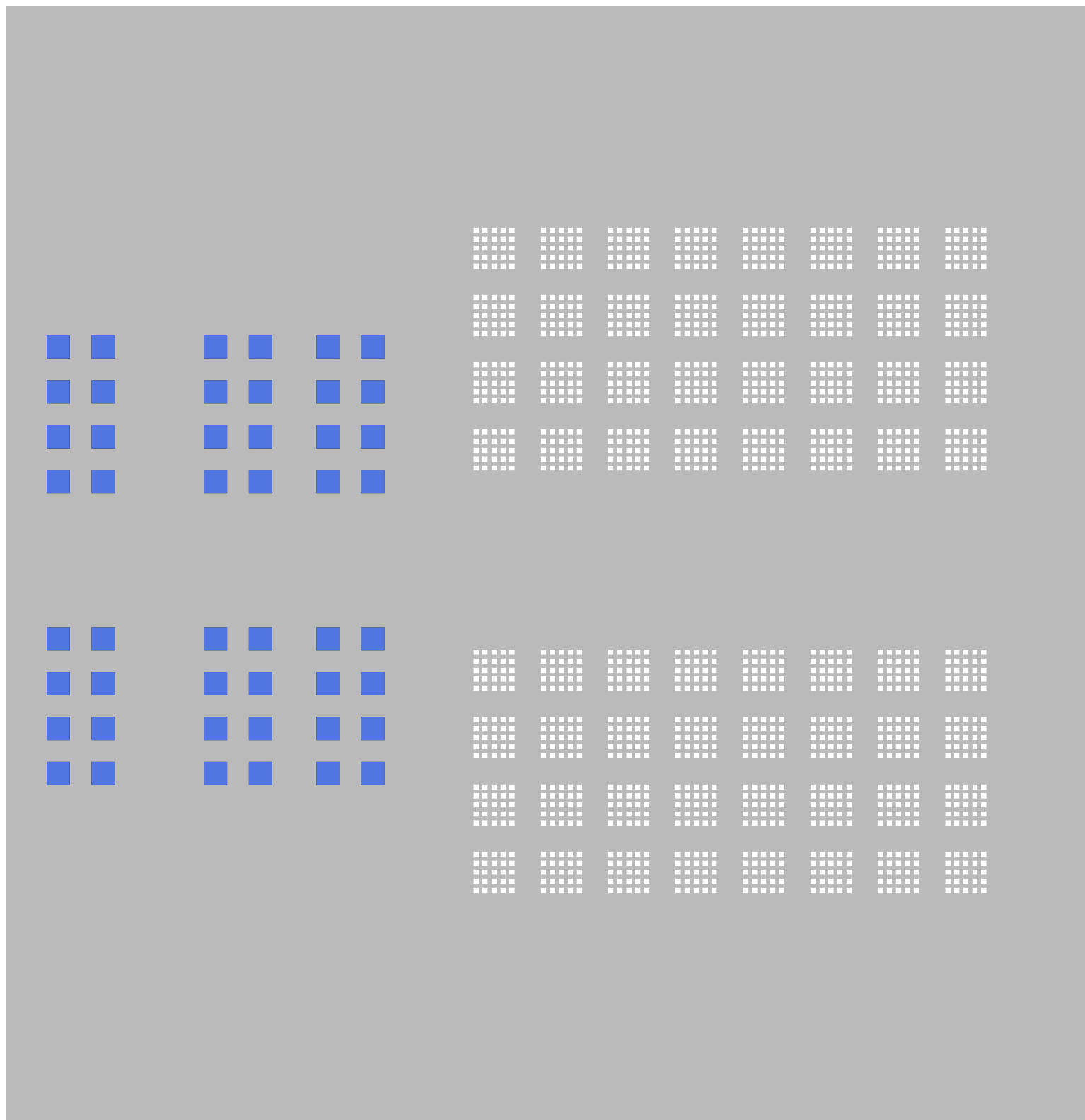
103 - Perspectiva Conceptual, sem escala, Desenho do Autor, 2019

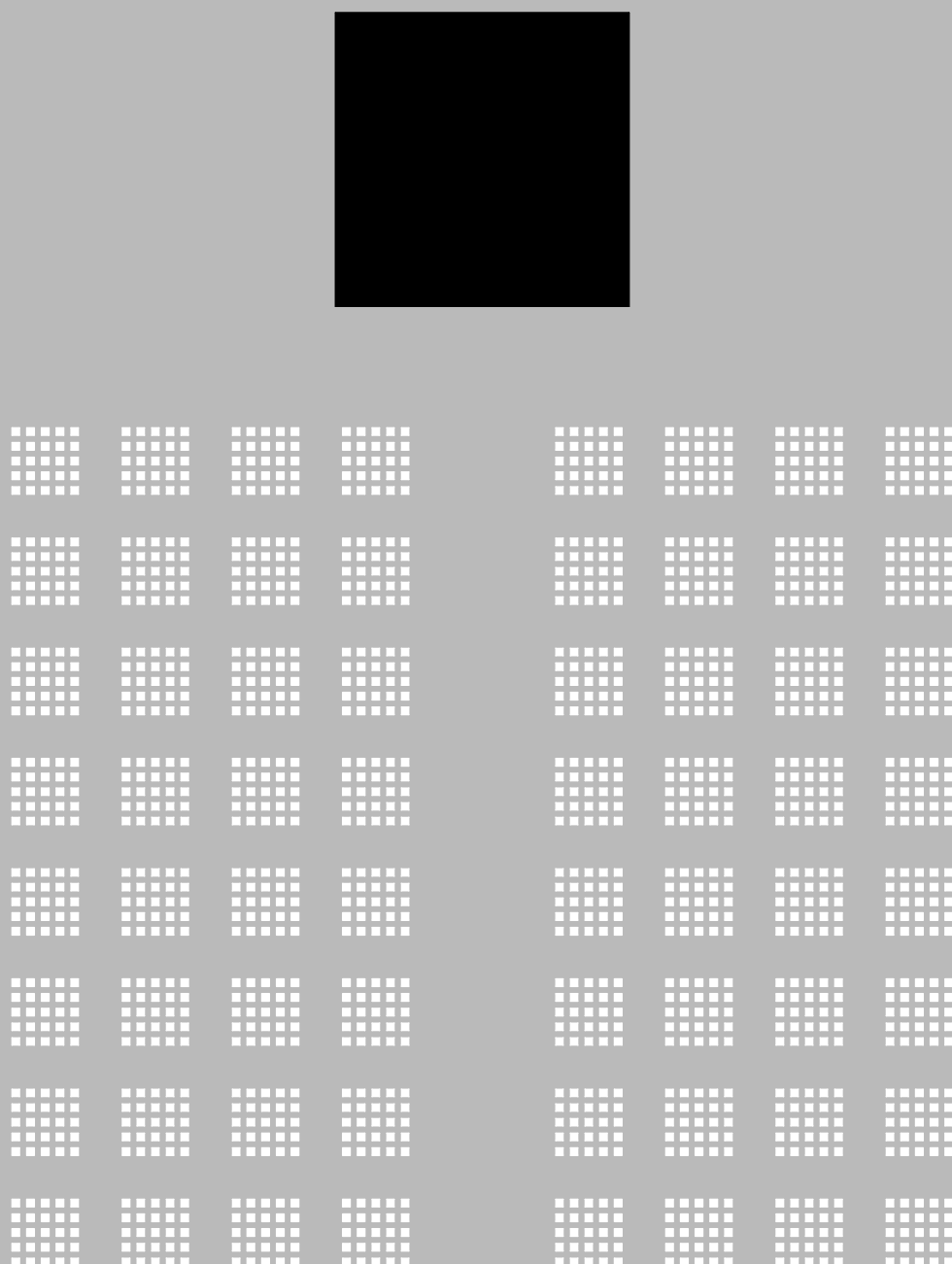
Simbiose - Associação recíproca de dois ou mais organismos diferentes que lhes permite viver com benefício; são caracterizados como um só organismo.

Chegando ao fim da caminhada, o homem é absorvido pela essência do objecto arquitectónico. São dois os caminhos possíveis a partir deste ponto. O arquivo é o primeiro a surgir no seu raio de visão pois, segundo a lógica projectual esclarecida no já distante capítulo introdutório, é tido como uma necessidade para a cidade de Lisboa. À sua esquerda surge uma rampa, em sentido descendente, que levará o “navegador” à biblioteca. Desde os primórdios da prática projectual pessoal, que subsiste a ideia de simbiose entre os dois equipamentos aqui desenvolvidos. Ambos representam os grandes armazéns do saber na cultura contemporânea, mas para que exista um sentido de completude, pretendeu-se dividir algumas das características indagadas ao longo da proposta final, a fim de melhor compreender o todo. As próximas páginas irão apresentar os dois edifícios lado a lado. Não é pretendido que seja efectuada uma comparação, mas, possivelmente, uma soma dos atributos intrínsecos a cada um. Serão analisadas as dicotomias que se seguem: vertical/horizontal; sagrado/profano; caos/ordem.

A métrica de desenho é o ponto de partida. É o que torna o projecto um exemplo apurado de uma sinédoque - *tropo que consiste em tomar a parte pelo todo, o todo pela parte; o género pela espécie, a espécie pelo género, etc.*

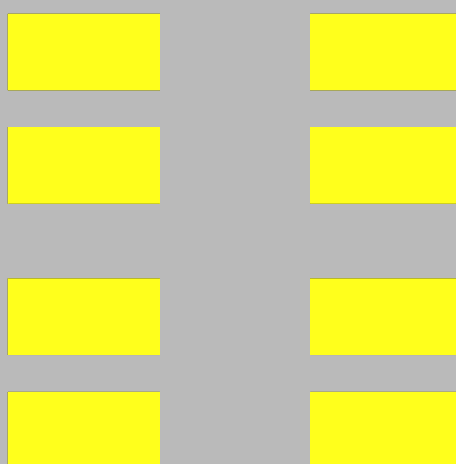
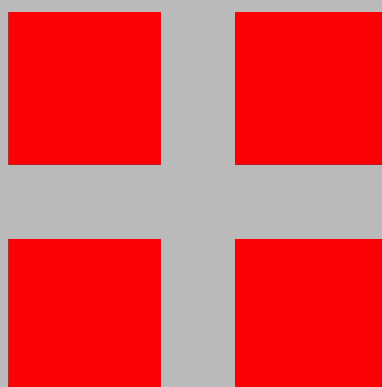
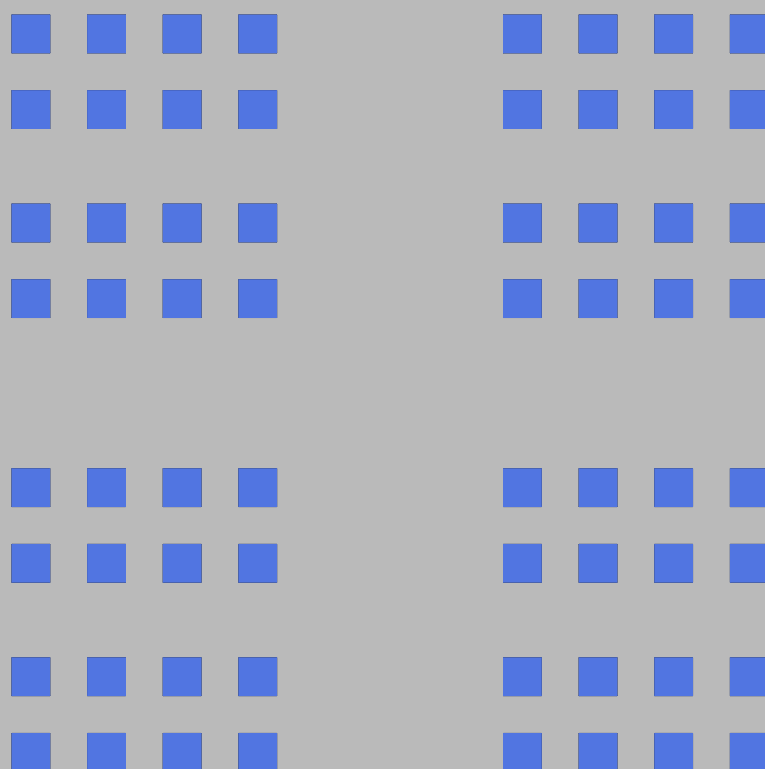






As superfícies aqui presentes são as mais comuns de se encontrar ao longo do projecto. A lógica de associação é a seguinte:

- Quadrado Preto, 40x40m, corresponde ao corpo maior da biblioteca.
- Quadrado Vermelho, 20x20m, corresponde ao corpo maior do arquivo, mas também à subdivisão interna da biblioteca.
- Rectângulo Amarelo, 20x10m, corresponde ao corpo menor do arquivo, mas também a áreas como a cafeteria e aos limites da zona infanto-juvenil da biblioteca.
- Quadrado Azul, 5x5m, corresponde à metrica estrutural assente na maior porção dos edifícios.
- Quadrado Branco, 1x1m, corresponde à estereotomia do pavimento que ocupa, por exemplo, a cobertura da biblioteca.

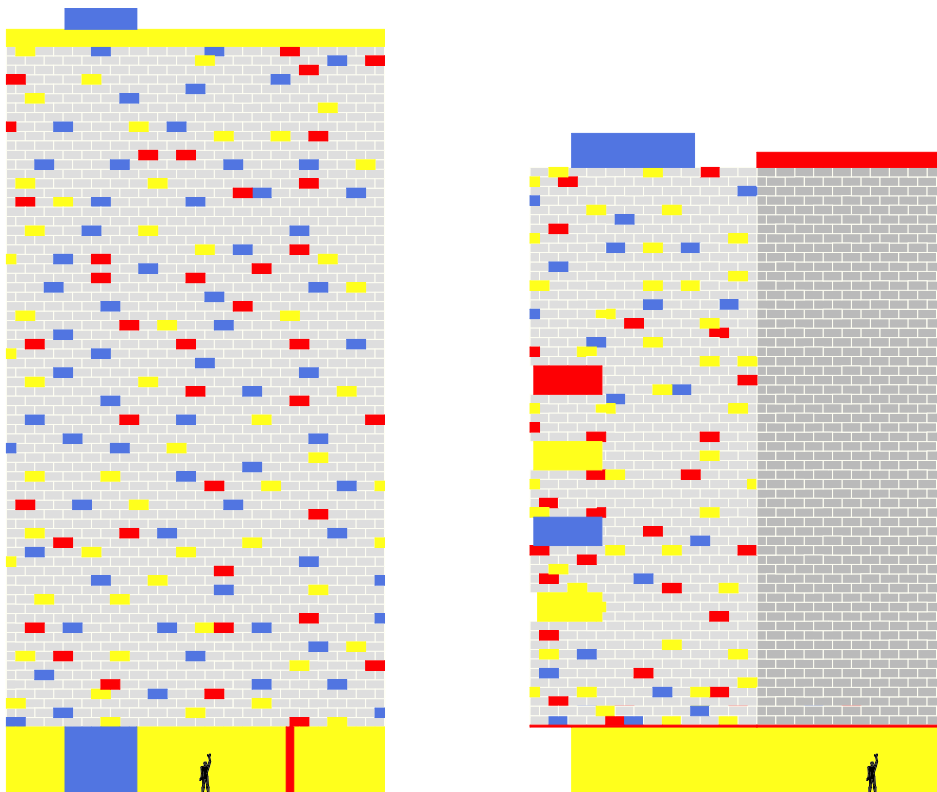


Vertical (Torre de Babel)

O arquivo proposto é dividido em dois elementos que se destacam relativamente ao resto do programa pela sua verticalidade. Os dois volumes podem ser considerados abstrações formais da mítica Torre de Babel. A sua dupla composição permitiu, sintetizadamente, a divisão de áreas: a torre maior destina-se a albergar todo o espólio – corrente, intermédio, definitivo – enquanto que a torre menor subdivide-se em áreas destinadas ao público. Esta já colocada no limite da colina, ofuscando a vista dos observadores presentes em outros pontos do vale, com o intuito de proteger a sua congénere. São os cidadãos que a irão ocupar, o que metaforicamente poderá significar o escudo humano que protege o arquivo das “más vontades”.

Os dois edifícios estão ligados tanto por um elemento que aponta à horizontalidade – uma ponte de carácter público - bem como a nível subterrâneo, de teor privado. As ligações sentidas na vertente horizontal do programa expressam o ideal de completude presente, mesmo quando analisando a biblioteca e o arquivo separadamente.

A materialidade é outro ponto que ajuda a familiarizar os volumes. Ambos são revestidos a travertino bege, remetendo às ilustrações sobretudo flamencas da Torre de Babel, que detalhavam a sua construção em tons pétreos.



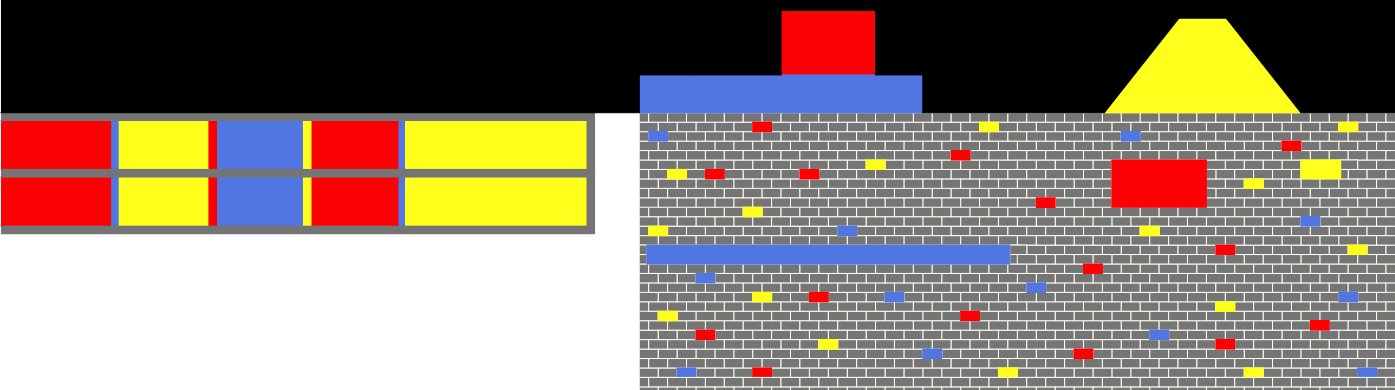
Horizontal (Biblioteca de Alexandria)

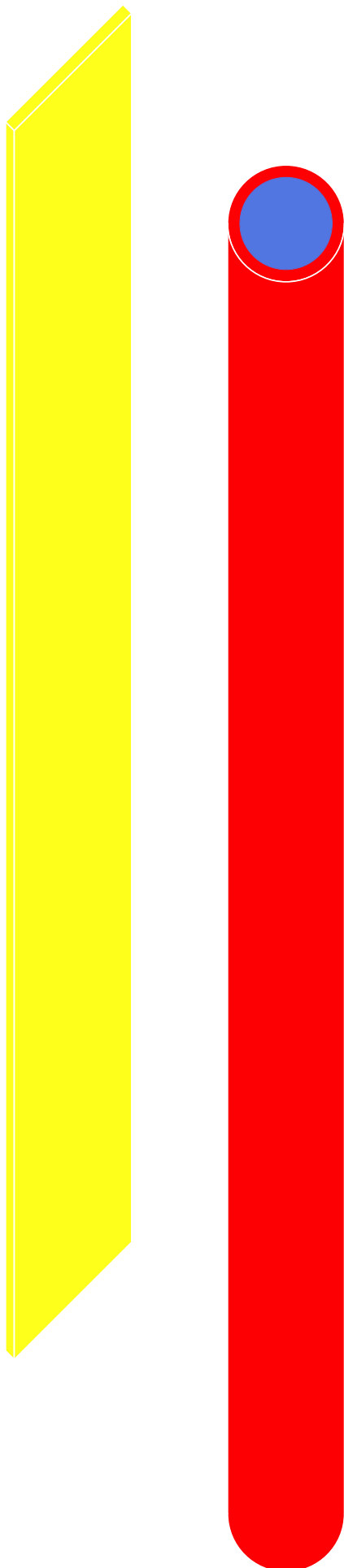
O volume principal da biblioteca e restantes anexos – cafeteria e zona infanto-juvenil – imprimem a sua pegada na paisagem pela extensão horizontal que os caracteriza. É esta sensação de prolongamento que é partilhada com a estrutura volumétrica da memória alexandrina. O prolongar do conhecimento.

Os vãos horizontais fomentam a ideia de expansão do espaço, que se pretende que vá para além da biblioteca, tal como a linha traçada por John Hejduk no final de Soundings, que se estendia interminavelmente, sem encontrar um desfecho.

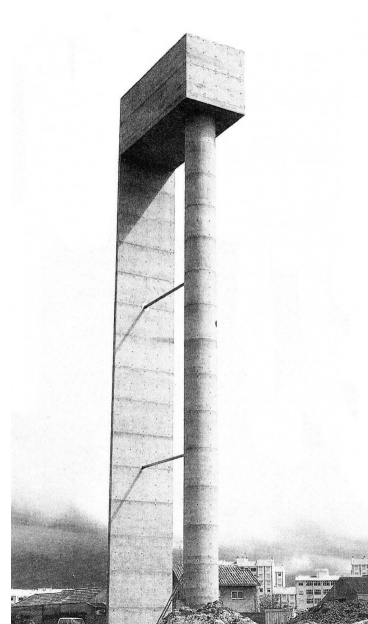
Os vãos zenitais exploram o uso da verticalidade no edifício, pois são eles que penetram na sua casca para permitir a entrada de luz em situações específicas do programa.

A materialidade assenta no mesmo tipo de pedra usada para o arquivo, o travertino, mudando a sua tonalidade para o exacto oposto, o negro. Posto isto, pretende-se aludir ao grande incêndio de Alexandria, e às cinzas que deixou para trás. A biblioteca representa a fénix que nasce o fim da sua antecessora.

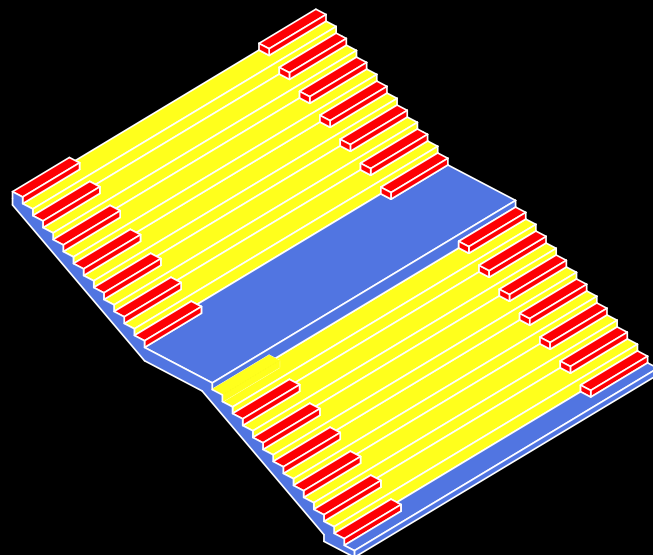




Duas vertentes estruturais enfatizam o conceito até aqui reflectido. A lâmina e o cilindro (a linha e o círculo) são os elementos que dão sentido à verticalidade exigida pela torre. Tendo como exemplo o tanque de água do mestre arquitecto Álvaro Siza Vieira em Aveiro, onde os acessos são também feitos no interior do cilindro, o elevador monta cargas (fundamental no transporte do espólio arquivista) ocupa também o vazio deixado pela superfície circular. À imagem do ascensor da Cooper Union (ver o capítulo dos casos de estudo), este objecto pressupõe uma dimensão exagerada, por ser o principal acesso para a documentação.



A escadaria monumental que percorre os três pisos da biblioteca é um dos potenciais exemplos explicativos da horizontalidade na biblioteca. O prolongamento dos degraus origina uma série de patamares de descanso onde será possível o repouso, assim como a leitura em geral. Apesar de se tratar de um elemento que normalmente é utilizado para descrever ocorrências de carácter vertical, aqui são dispostas de modo a prolongar as vistas no plano inverso, após incursões no sentido descendente do objecto em estudo. Os teatros romanos foram tidos como premissa para a resolução deste elemento.



- 109. Axonometria, sem escala, Desenho do Autor, 2019
- 110 (pg. anterior). Tanque de Água do Arquitecto Siza Vieira
- 111. Axonometria, sem escala, Desenho do Autor, 2019
- 112. Teatro Romano

Sagrado

(Que inspira ou deve inspirar grande respeito ou veneração.)

O conceito de sagrado está invariavelmente ligado ao conceito de verticalidade (no seu polo positivo). Na presente proposta optou-se pela sua divisão para facilitar a compreensão de ambos.

O arquivo funciona, maioritariamente, em sentido ascendente. É um dos percursos possíveis para o saber. É o caminho da luz. O espólio aqui presente admite uma particularidade sagrada, devido ao meticuloso processo que levou o material a figurar por entre as suas pesadas estantes.

É um objecto arquitectónico desenvolvido de modo a ser capaz de captar com maior facilidade a presença da luz, tornando o espaço percorrido mais divino e espiritual, aproximando-se da tão procurada suspensão no tempo (Baeza, 2013), pois o arquivo, actualmente, encontra-se esquecido no cosmos lisboeta.

É na sucessão da abertura dos vãos na fachada da torre menor que o autor pretende criar um ambiente áureo, familiar e de clareza. A ordem de organização dos pisos visa criar uma funcionalidade limpa e pura.

As fachadas da torre maior, quase inteiramente cegas, exponenciam o carácter monolítico deste volume, numa aproximação à “rocha sagrada”, de compreensão metafísica. Deste modo, o arquivo pretende tornar-se um símbolo da identidade desta comunidade.

Profano

(Que não tem conhecimentos relativos a determinado assunto.)

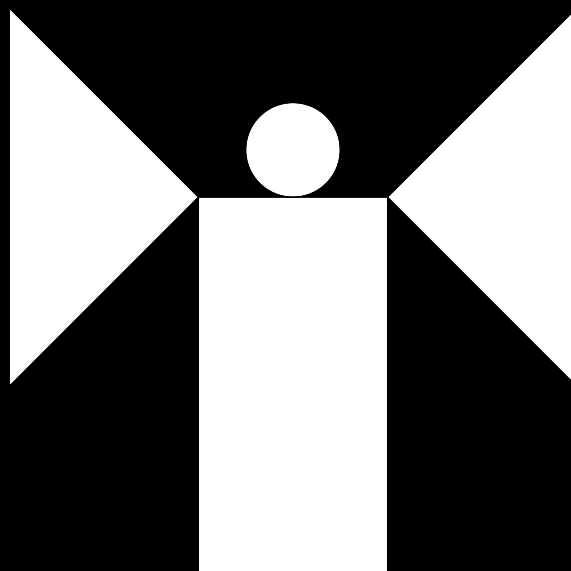
Num pequeno ensaio onde descrevia a experiência arquitectónica passada na Casa das Mudas, na Madeira, o arquitecto José Mateus (2006) explicava: “Ao entrarmos no edifício, os percursos parecem propor uma descida às entranhas da montanha (...)”. Não seria assim tão errático transpor grande percentagem dessa citação para simplificar a conotação profana atribuída ao edifício da biblioteca, apenas trocando montanha por conhecimento. Quando se desce, entra-se no universo do oculto, do mistério e do saber por revelar.

O volume da biblioteca encontra-se escondido para quem percorre o caminho pedonal proposto, apenas se revelando aos que observam das periferias do vale. A experiência que se propõe varia consoante os níveis de sombra que se desenrolam pelo edifício. Quanto mais entranhado tiver o seu utilizador, mais a sombra ocupa o espaço.

“Talvez devido a sua qualidade caleidoscópica, qualquer biblioteca ofereça a quem quer que a explore um reflexo do que essa pessoa procura, um irresistível sopro de intuição sobre quem somos enquanto leitores, um vislumbre dos aspectos mais secretos do eu”.

Manguel, 2016

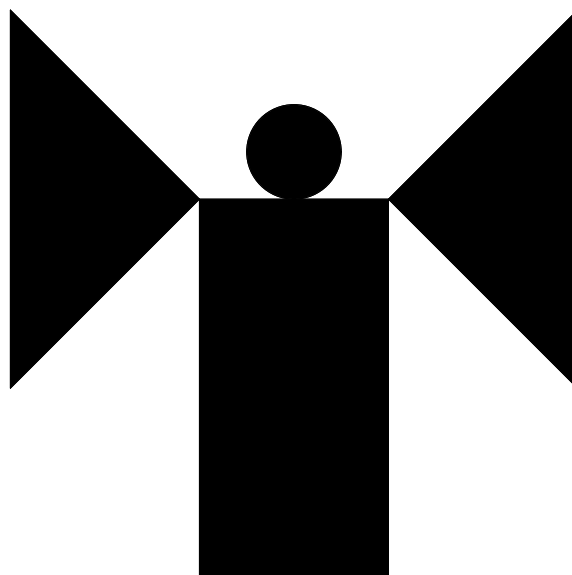
A capacidade que reivindica no homem de procurar no seu próprio sub-mundo características que pensava não lhe pertencerem, faz dos livros incumbidos à biblioteca objectos místicos.



A figura do anjo adequa-se na maioria das vezes a representações do sagrado. O arquitecto Siza Vieira desenhou-os pela primeira vez quando planeava o projecto para a Malagueira:

**"Apeteceu-me desenhar uma figura que tudo observava desde cima. Eu sabia que não tinha mais nenhum significado; por vezes, os anjos aparecem simplesmente porque lhes apetece, nada mais."
(Siza Vieira, 2007)**

Aqui, o anjo é moldado através das proporções dos edifícios do projecto. O corpo tem a área da torre menor, as asas são triângulos com um quarto da área da torre maior. A cabeça é o dobro da área do elevador. Estas personagens completam o estatuto de objecto sagrado atribuído às torres do arquivo.



A figura angelical para o arquitecto John Hejduk assume uma sinopse mais abrangente. Têm a função de revelar o que não é visível. Assumindo o carácter de *masque*, os anjos revelam ao espectador o desenho do que até aí fora inexistente. (Mical, 2007) Neste trabalho, assumem também uma conotação profana, pois desmantelam o saber oculto nas entranhas da biblioteca.

O poema que inaugura o livro *As Elegias de Duino*, do poeta alemão Rainer Maria Rilke, antecipa a influência dos anjos no trabalho do arquitecto:

*Who, if I cried out, would bear me among the angels' hierarchies?
and even if one of them pressed me suddenly against his heart:
I would be consumed in that overwhelming existence.
For beauty is nothing but the beginning of terror, which we are still
just able to endure,
and we are so awed because it serenely disdains to annihilate us.
Every angel is terrifying.
And so I hold myself back and swallow the call-note of my dark sobbing.
Ah, whom can we ever turn to in our need?
Not angels, not humans, and already the knowing animals are
aware
that we are not really at home in our interpreted world
(Rilke, 2016).*

Ordem

“Let us not begin at the beginning, nor even at the archive. But rather at the word «archive» – and with the archive of so familiar a word. Arcke we recall, names at once the commencement and the commandment. This name apparently coordinates two principles in one: the principle according to nature or history, there where things commence – physical, historical, or ontological principle – but also the principle according to law, there where men and gods command, there where authority, social order are exercised, in this place from which order is given.”
(Derrida, 1995)

O programa do arquivo impõe uma estrutura hierárquica bem regida. As suas funcionalidades ficam asseguradas a partir da implementação de três circuitos distintos: o circuito público, o dos funcionários e o da documentação.

A proposta aqui revista está organizada em sentido ascendente (exceptuando a torre maior cujo propósito serve na sua maioria para armazenar o espólio), onde o tratamento da documentação assenta na sua base (no piso -2), as áreas destinadas aos funcionários no piso logo acima (com excepção dos gabinetes de investigação), e o circuito público a desenvolver-se nos pisos superiores. A tipologia de torre implica áreas de menor dimensão separadas pelos diversos pisos, o que assegura um funcionamento ordeiro e claro. Os seus limites estão bem definidos.

As próximas páginas apresentam três plantas do arquivo, de modo a que seja possível a compreensão de alguns aspectos relativos ao circuito público. O funcionamento da entrada de documentação acaba por ser generalizado, tendo sido remetido para os anexos.

“It is to burn with a passion. It is never to rest, interminably, from searching for the archive right where it slips away. It is to run after the archive... It is to have a compulsive, repetitive, and nostalgic desire for the archive, an irrepressible desire to return to the origin, a homesickness, a nostalgia for the return to the most archaic place of absolute commencement.”
(Derrida, 1995)

Caos

“A função ideal de uma biblioteca é ser um pouco como uma banca de um bouquisniste, um lugar de achados.”

Umberto Eco (Manguel, 2016)

O programa da biblioteca está elaborado de modo a contar uma história. Os seus pisos, percorridos no sentido descendente, baseiam-se nas três relações que se pode ter com a literatura: digital, impressa ou arquivada, começando pela mais núpica.

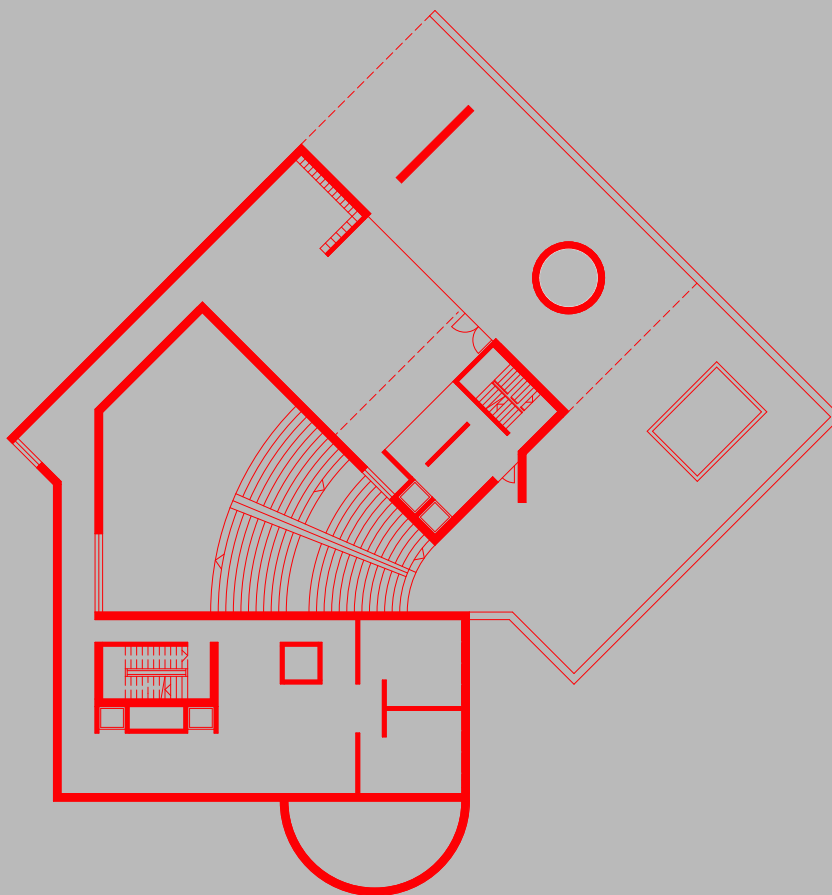
Aqui propõe-se o conceito de *flâneur*, de quem falava Walter Benjamin (1989), para experienciar as vivências num sentido mais abrangente e deambulatório do que o do arquivo. Tenta-se que existam sempre dois ou mais pontos de fuga, duas ou mais circunstâncias que despertem a dúvida. Vem à superfície a ideia de labirinto, aquele dogma induzido nas obras do poeta Nergal, comparadas a um mundo reduzido ao caos.

O espaço labiríntico é experienciado de forma diferente por cada um dos seus navegantes, mesmo sabendo que o padrão com que se deparam é o mesmo. Funciona como uma analogia entre o facto de todos os seres humanos serem iguais, mas ao mesmo tempo únicos. É o verdadeiro centro da identidade, a demanda pelo significado do que é estar neste mundo, neste rumo pela descoberta.

No centro de qualquer labirinto existe um minotauro. Este ser místico e universal só pode ser encontrado assim o labirinto seja compreendido. Desbloqueá-lo significa compreender a sua lógica caótica. Um desafio que só poderá ser alcançado através de uma experiência ambígua e misteriosa.

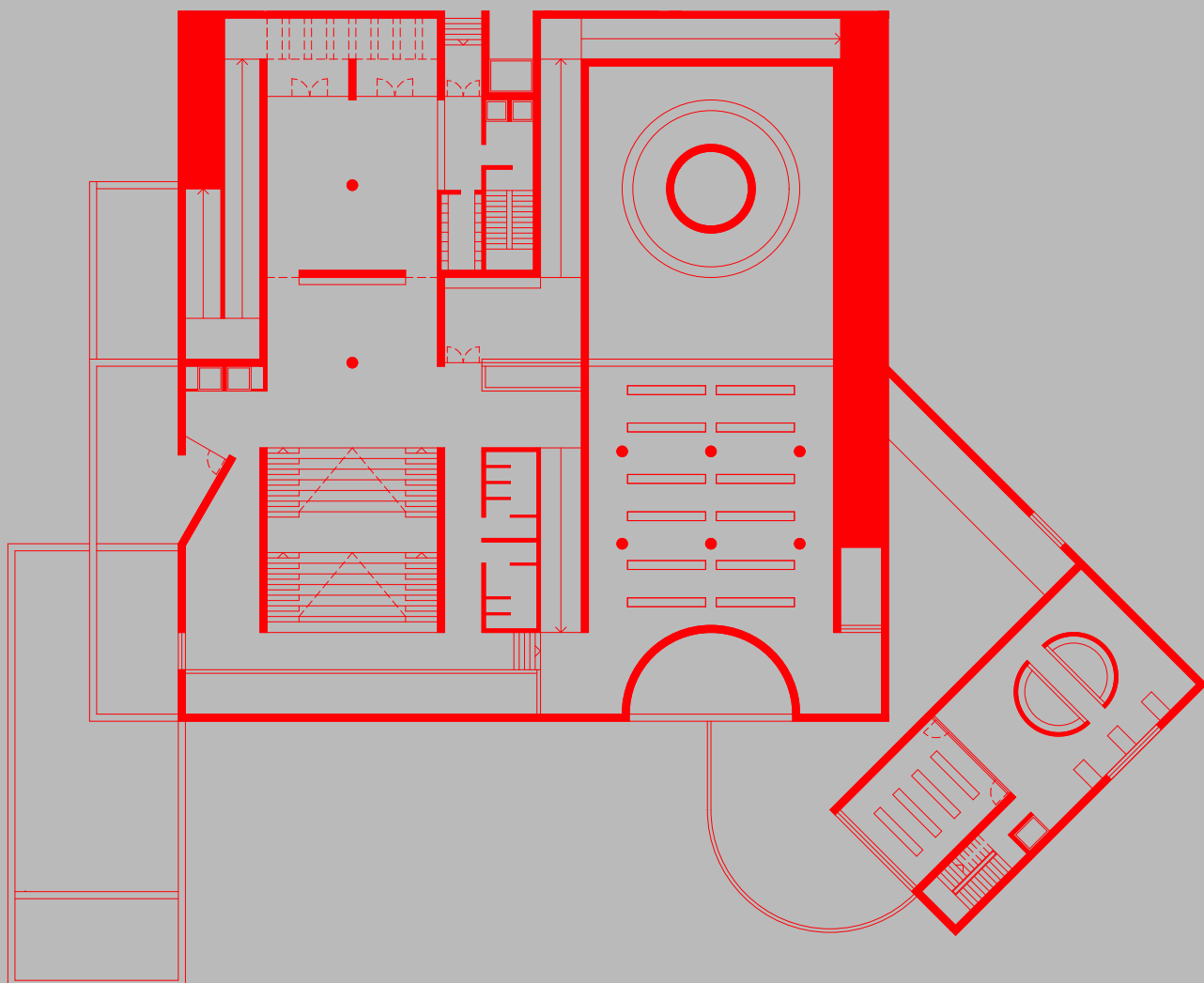
“Un laberinto es una casa labrada para confundir a los hombres; su arquitectura, pródiga en simetrías, está subordinada a ese fin (...)”

(Borges, 2014)



Piso Zero.

O piso de entrada é a resposta à necessidade que o arquivo tem de se abrir à sociedade. A laje em consola personificada é a ideia de uma boca que se abre para acolher os curiosos. O duplo pé-direito de entrada confere monumentalidade no primeiro momento de incursão neste volume sagrado. A ponte que faz a ligação entre a recepção e os acessos verticais oferece tanto a vista sobre o vale, assim como um vislumbre pelo vazio proporcionado pela orientação das torres.

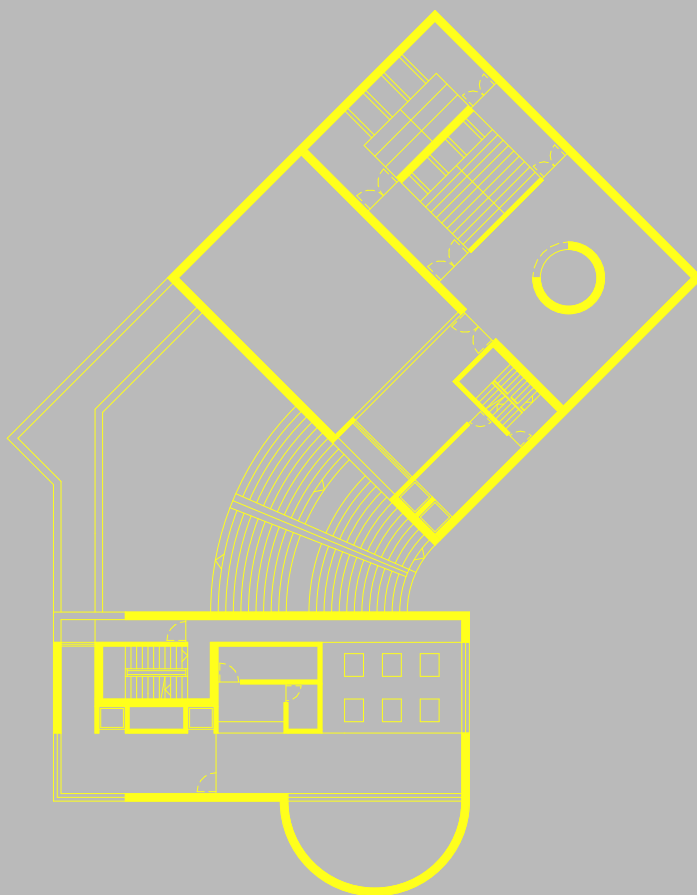


Piso -1.

A rampa que leva ao primeiro piso da biblioteca termina numa zona povoada por uma abertura zenital, marcada por lâminas de betão. Dá-se o primeiro indício do que será o controlo da visibilidade neste edifício.

Um pilar de 60x60cm premeia o espaço da recepção. A dimensão deste elemento vertical sentir-se-á ao longo do projecto. A incursão pelas traseiras do muro que limita esta área é marcada pelo aumento do pé direito e pela colocação de outro pilar simétrico a partir da parede limitadora, agora repleta de periódicos e magazines. Ultrapassado o pilar, a grande escadaria surge diante do usuário, onde do seu topo irradia outro raio luminoso, diversificando o espaço ao longo do dia.

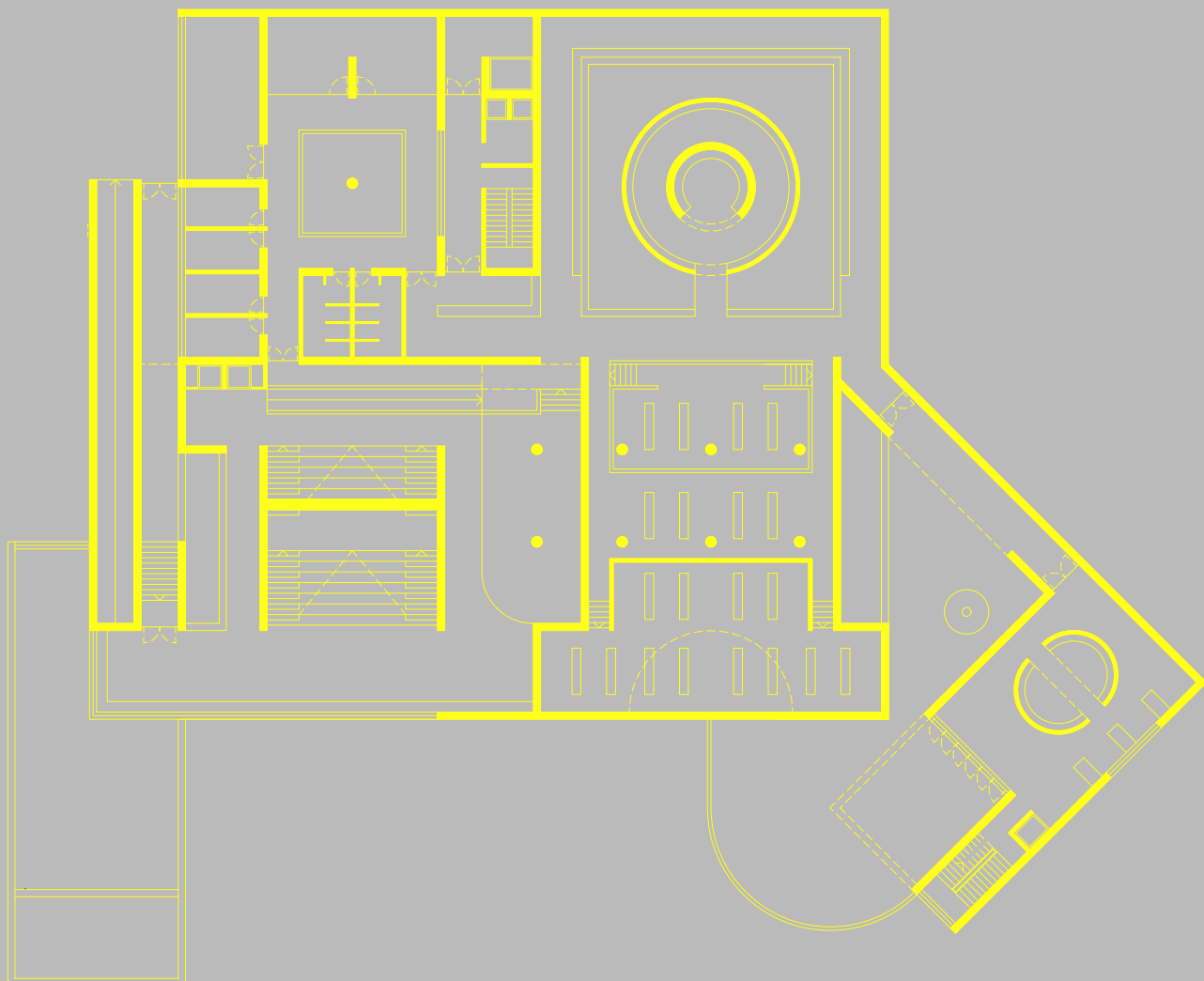
Aqui iniciam-se as dualidades. Se assim decidir o *flâneur* poderá usufruir da escadaria, que o levará a imergir pela biblioteca. Antes disso poderá sentir outra entrada de luz que indica o caminho, através de uma rampa, até à zona multimédia, repleta de computadores para o uso do utente. A guarda que divide o espaço do vazio para o piso inferior permite a visualização de um cilindro menor rodeado por um maior. Fica no ar a ideia de conter algo peculiar.



Piso Um.

A chegada ao primeiro piso é dividida em duas partes. Se a opção tomada for a elevação mecânica, o utente é presenciado com um vão que ilumina a área. Se a opção for a contrária, o acesso por escadas, o vão para a bacia de sacada é o elemento que traz luz para o espaço. Neste piso encontramos a área de referência, onde podem ser consultados os catálogos do arquivo, com a ajuda de um funcionário. O soalho de madeira na zona de consulta traduz um ambiente acolhedor, como o que é sentido, por exemplo, na Biblioteca da Gulbenkian. O vão que se abre para o oco proporcionado pelo semi círculo, transmite outra amplitude à sala, mas de modo controlado.

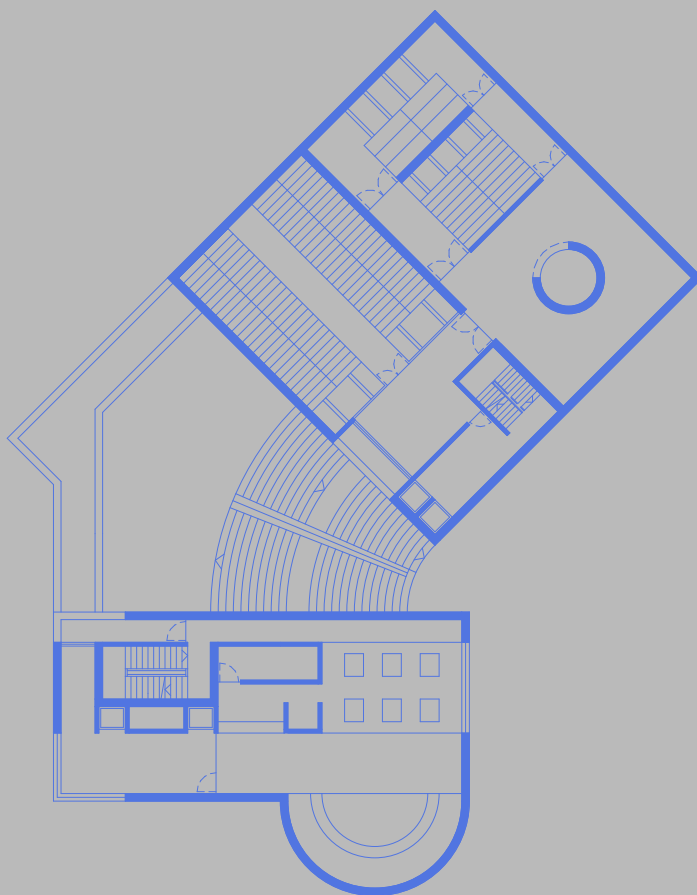
Na torre oposta, o espólio começa a ganhar forma e o duplo pé-direito chega ao fim.



Piso -2.

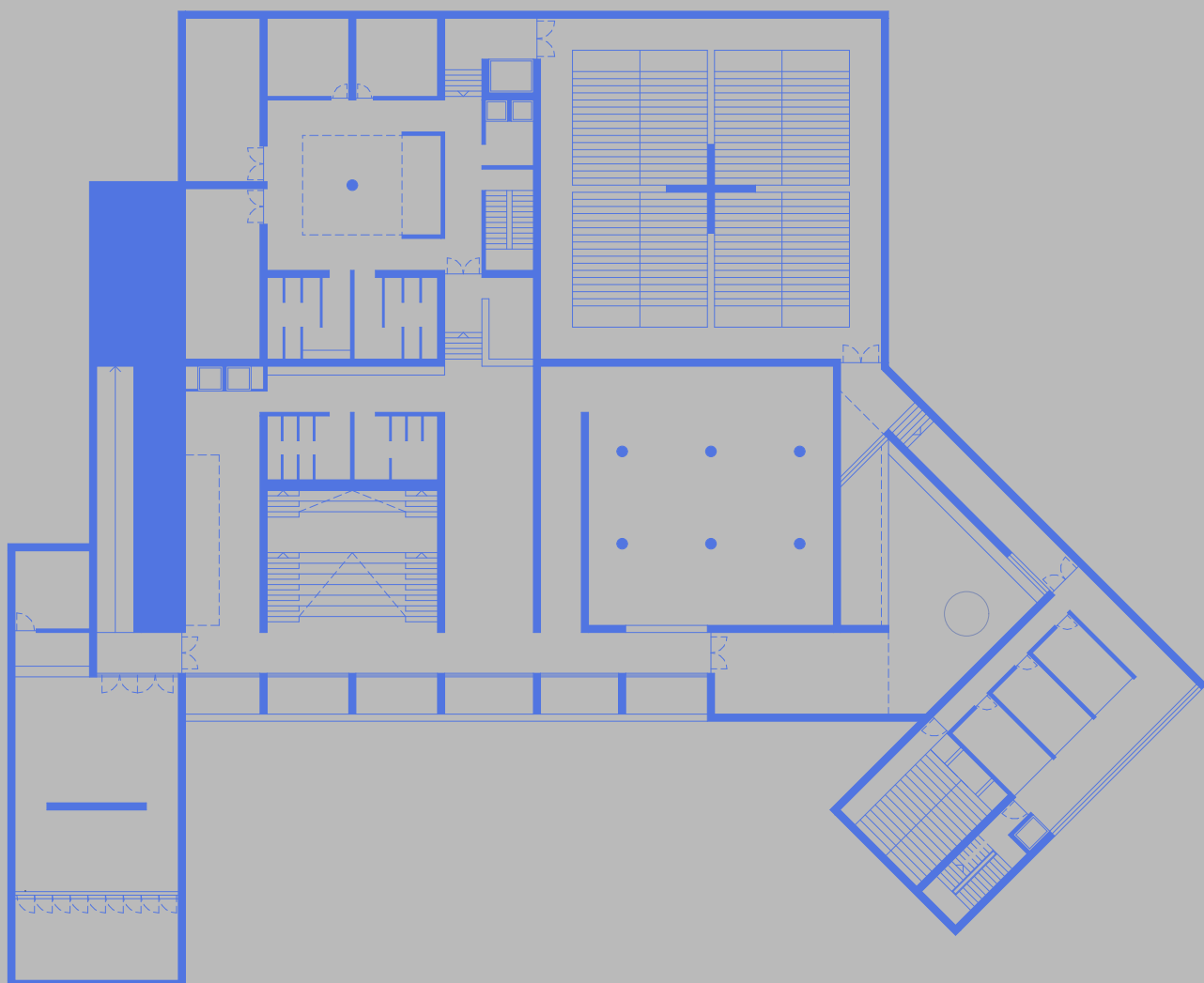
Descendo a grande escadaria, visualiza-se um grande vão horizontal que prolonga o espaço até ao rio. À esquerda os pilares indicam o caminho a percorrer, à imagem do previsto no projecto do Danteum. Após uma pequena elevação, encontramos a zona dos livros, uma estante circular. Inspirada pela lei da boa vizinhança de Warburg, o utente é convidado a reorganizar a ordem (ou caos) neste universo particular. Um cilindro de menor escala, rompendo do céu, insere-se no meio deste depósito, com os devidos lugares para repouso. Encontrado o minotauro, a nave principal, onde se insere a sala de leitura, surge na retaguarda. Os patamares dividem o espaço, culminado com um grande vão semi-circular de luz zenital.

Uma porta surge na periferia do olhar, irradiando luz. Atravessando-a e o exterior é alcançado. Ao fundo existe o volume onde as crianças podem adquirir a sua quota parte de conhecimento. Separado em dois pisos, com uma estante circular com metade da dimensão da antecessora, a ordem (ou desordem) do programa é semelhante: no piso superior existe a área multimédia, no actual estão os livros. Um grande vão tem a possibilidade de ser aberto em dias de Verão. Na mesma perspetiva encontramos um miradouro, onde repousa uma acácia, a mesma árvore que enche o percurso urbano.



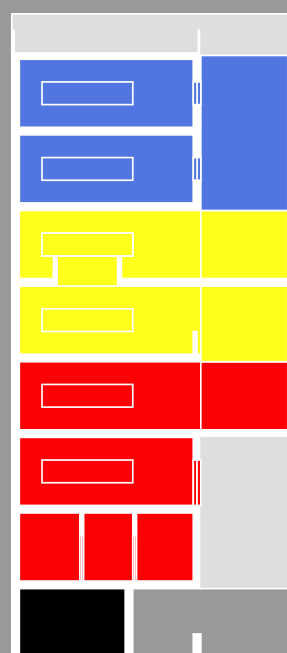
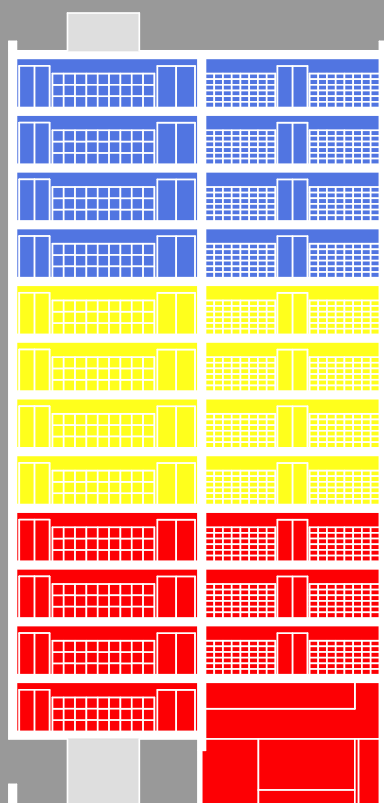
Piso Dois.

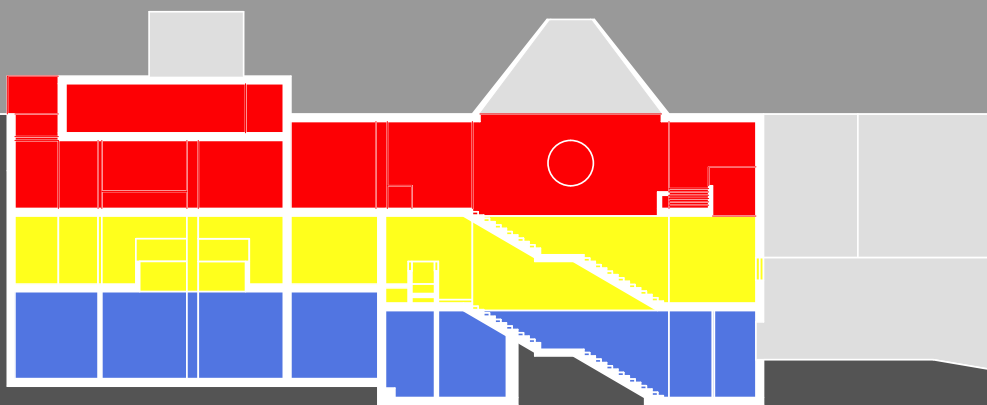
A configuração do piso da sala de leitura é idêntica à sua antecessora e às salas que se prolongam pelos pisos acima. A diversidade nutre-se pela abertura de um pequeno espaço para fotocópias, junto à zona dos funcionários, e o alargamento da área para consulta do material do arquivo, com a libertação do semi-circulo para o uso do público. Do outro lado do vazio, o espólio assume a sua completude organizacional. Uma divisão maior para a documentação de menor escala. Duas outras para a documentação de tamanho intermédio e grandes formatos. A repetição para os pisos superiores permanece, ordenando eficazmente o arquivo municipal.

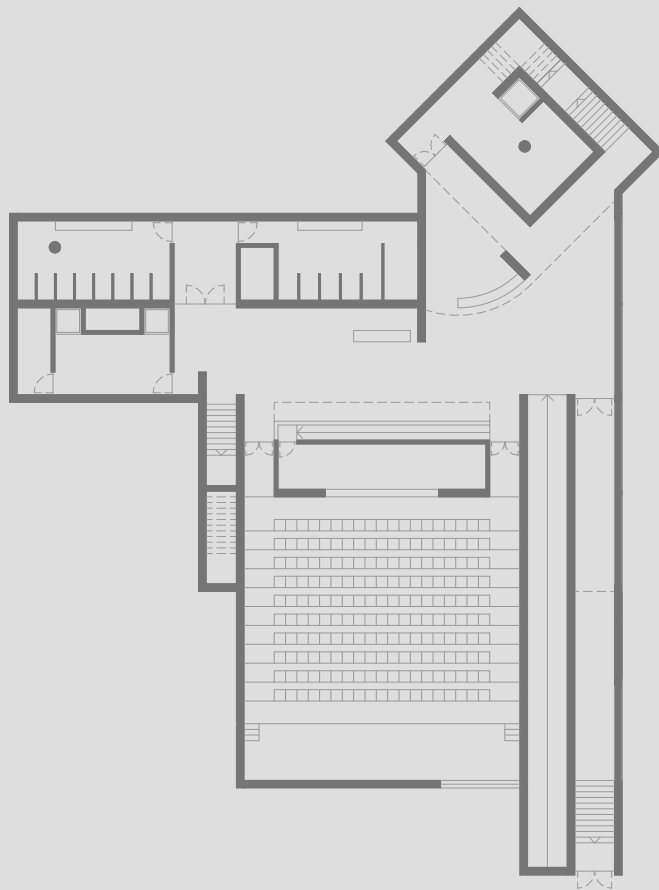
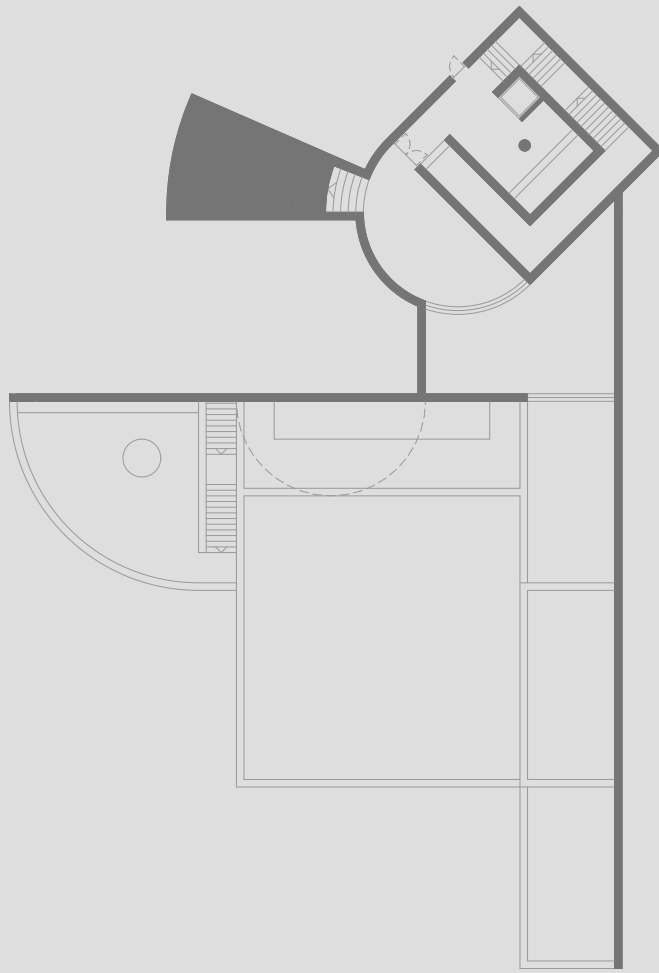


Piso -3.

O piso -3 representa a última estadia neste universo a que outros chamam biblioteca. O acesso mantém-se e chegando ao seu plano horizontal, lâminas de betão desenrolam-se até aos limites do cosmos. À direita, uma porta dirige o utilizador à cafetaria, lugar sinónimo de tranquilidade e paz. À esquerda, a luz expande-se, criando o trajecto que, uma vez mais, se reparte. A escolha rebate para duas salas: a expositiva, que alberga a Exposição Universal; o espaço meditativo, escondido por baixo do patamar exterior. Lugar este, introduzido de modo a que fosse possível reflectir sobre a experiência que chega ao fim. Mas como nos livros, a última página pode significar o início de outra. A jornada, inevitavelmente, não fica por aqui.





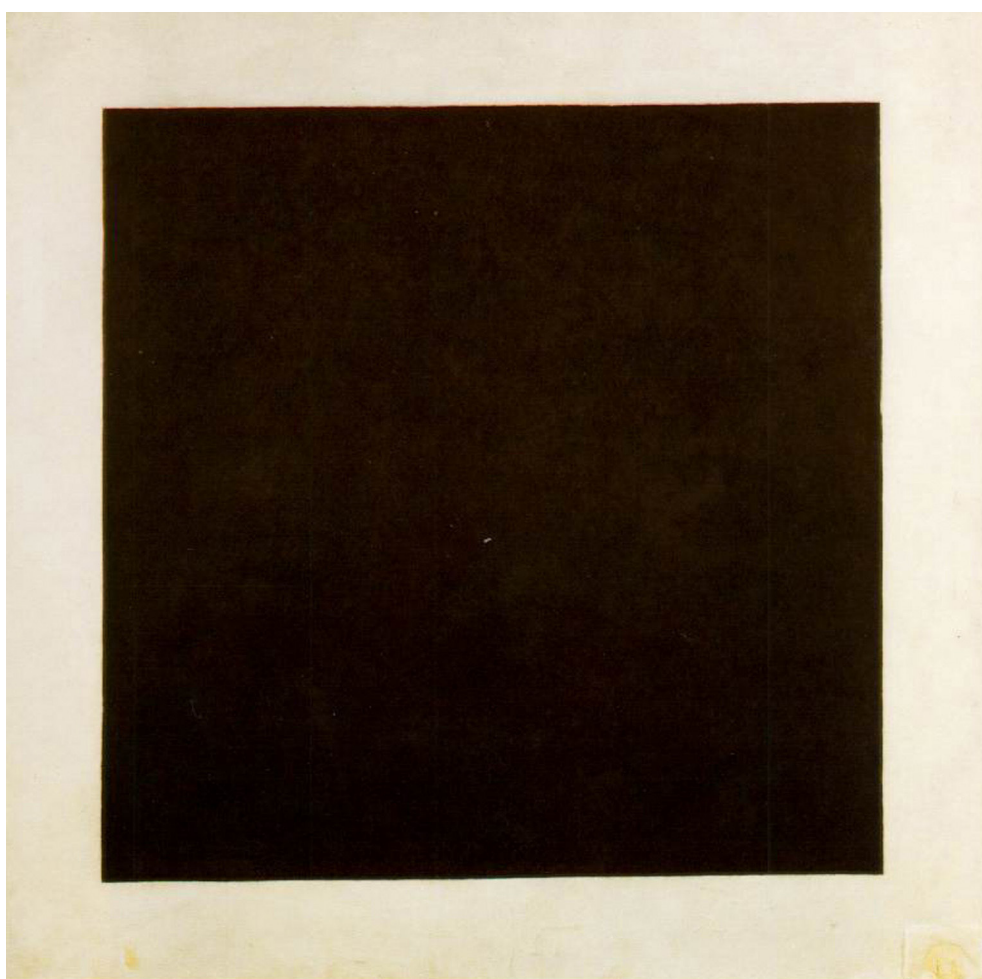


Limbo.

O auditório é o elemento que entrelaça o arquivo com a biblioteca. É um volume que funciona como charneira, atraindo utentes dos dois lados. A possibilidade de acessos aumenta com uma entrada independente, a partir do exterior.

Recebendo até 190 pessoas, rege-se pela ideia de ser uma biblioteca oral, transmitindo o conhecimento através da mente. Tem ainda acesso a um miradouro exterior, com um banco e uma acácia a pontuar o espaço.

178 **IV.III O Infinito e o Cosmos**



“Under Suprematism I understand the supremacy of pure feeling in creative art.”

(Malevich, 1915)

A exposição *0.10* realizada na capital russa em 1915 viu nascer o manifesto do artista e poeta da mesma nacionalidade, Kazimir Malevich. O texto, devidamente intitulado *From Cubism and Futurism to Suprematism in Art*, abordava uma nova linguagem na arte, onde as superfícies geométricas planas se destacavam. O quadrado, o círculo e o rectângulo seriam as formas de eleição, com o pintor a excluir todas as variantes. Procurava deixar o mundo objectivo, material e supérfluo rumo a uma realidade transcendente, assumindo a demanda pelo sentimento puro e ignorando a familiaridade aparente dos objectos.

Quando pintou o Quadrado Preto dois anos atrás, em 1913, os críticos reagiam do seguinte modo:

“Everything which we loved is lost. We are in a desert... Before us is nothing but a black square on a white background!”

Olhavam para a realidade objectiva do quadrado, considerando-o um objecto perigoso e incompreensível. O que seria de esperar para Malevich. O pintor previu esta reacção, no entanto, esse mesmo deserto estava repleto com o espírito da sensação subjectiva que tudo permeava. (Malevich, 1915). O quadrado tornava-se o primeiro estandarte para o sentimento e a tela branca o vazio por trás desta emoção.

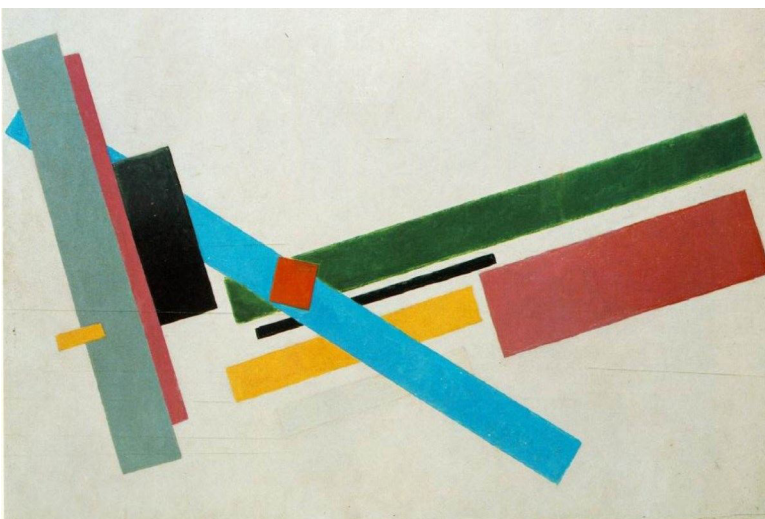
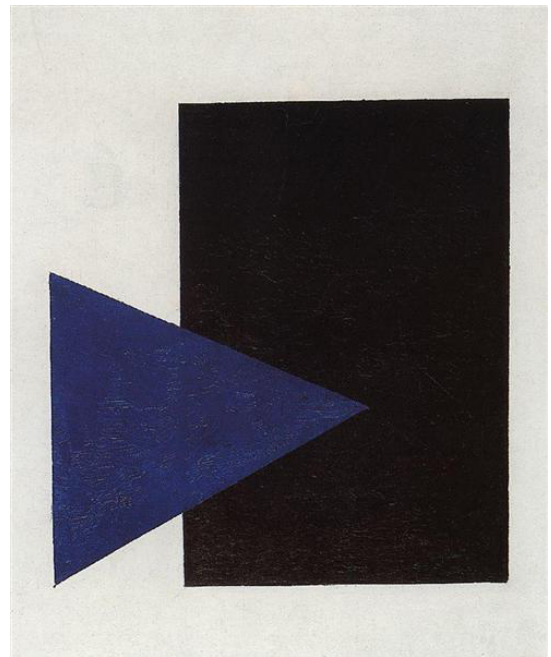
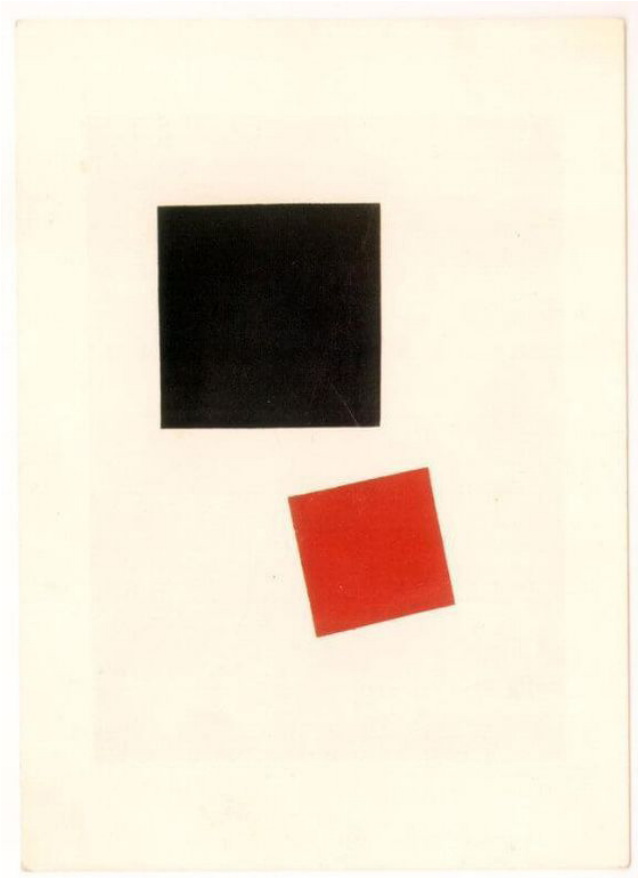
O suprematismo não trazia um novo mundo de sentimento, mas sim uma nova forma de o representar. O quadrado – o infante real – deforma-se e origina novas formas, como por exemplo o círculo – “eu destruí o anel do horizonte e escapei do círculo das coisas” (Malevich, 1915) – que seriam classificadas a partir do sentimento que as erguia.

O novo movimento artístico, que relacionava todas as formas, conotando-as de um sentimento externo expressivo, tornava-se a nova arquitectura, elevando estes elementos da superfície da tela até ao espaço. Um mundo subjectivo liberto dos ideais religiosos e políticos, a arte pela arte, a possibilidade de abandono das considerações práticas e a passagem para um universo ilimitado e abstracto.



181

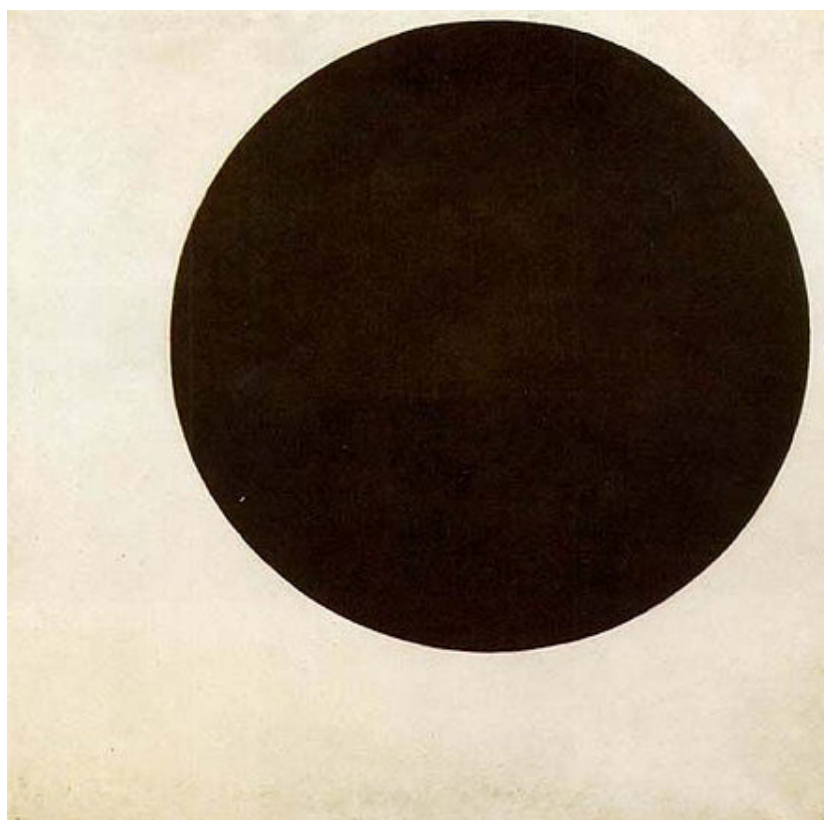
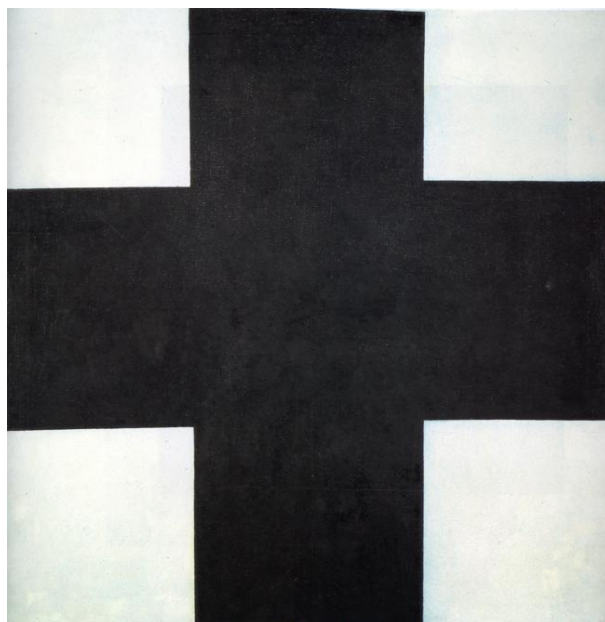
125. Exposição *0,10*, 1915



126. *Painterly Realism of a Boy with a Knapsack*,
Kazimir Malevich, 1915

127. *Suprematism with Blue Triangle and Black Square*,
Kazimir Malevich, 1915

128. *Suprematism*, Kazimir Malevich, 1915



129. *Eight Red Rectangles*, Kazimir Malevich, 1915
130. *Black Cross*, Kazimir Malevich, 1915
131. *Black Circle*, Kazimir Malevich, 1915

O branco, para Malevich, era considerado um espaço transcendente que se chegava a partir do Suprematismo. O quadro *White Square on White* é a etapa final deste movimento. A metamorfose de todas as formas na forma zero, ou nada. A perspectiva é, simultaneamente, inexistente, deixando o observador a vagar pelo cosmos. O quadrado, não sendo exactamente simétrico, e as linhas imprecisamente regradas atribuem um carácter imersivo à tela. As fronteiras tinham caído e o espaço era infinito: “I have overcome the lining of the colored sky... swim in the white free abyss, infinity is before you” (Malevich, 1915)

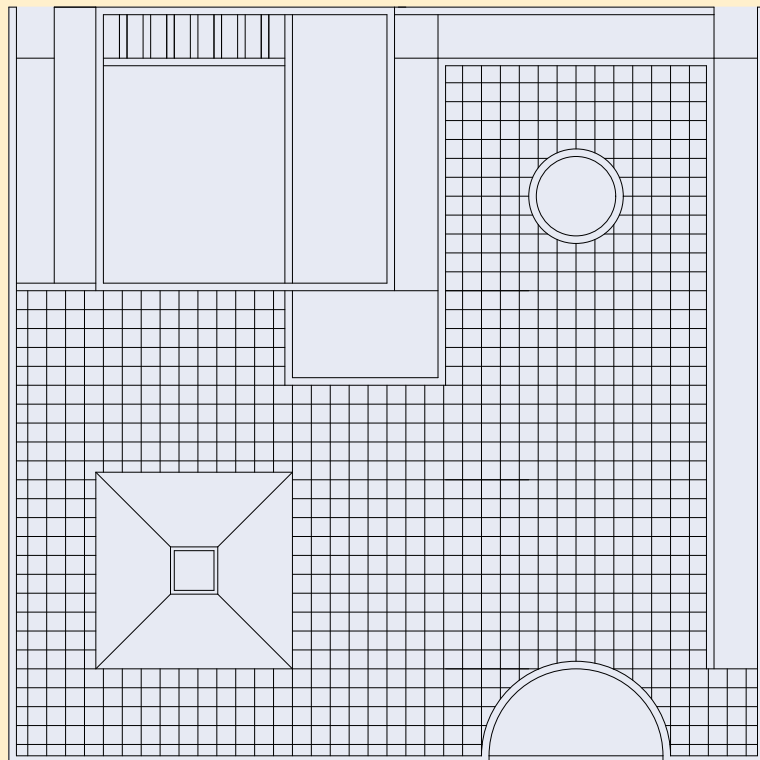
A cobertura percorrível da biblioteca é, fundamentalmente, o quadrado branco para o autor da proposta. Apenas o mais astuto dos seus leitores entenderá que o seu acesso encontra-se imediatamente no piso -1, junto à rampa que os levará ao espaço multimédia.

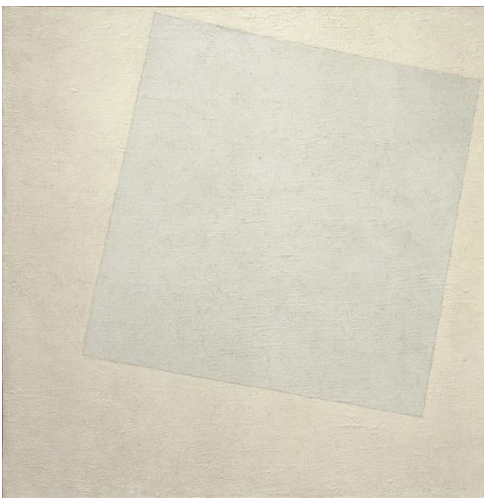
Os livros são da maior importância para sustentar a teoria por detrás de todo o processo que culmina aqui, neste plano horizontal. Mas como José Saramago afirmou, quando discursava após ter recebido o Prémio Nobel da Literatura: “o homem mais sábio que conheci em toda a minha vida não sabia nem ler nem escrever”. O escritor referia-se ao seu avô.

A história que a biblioteca apresenta nesta cobertura expressa uma narrativa oposta. As rampas que elevam o leitor até ao plano superior estão direccionadas rodeando a estante da biblioteca, como que deixando os livros para trás. Chegando ao topo, uma enorme diversidade de sensações assalta o observador: as torres do arquivo, o rio Tejo, o vale e por fim, o céu. É no equilíbrio deste pódio estereotómico – expressão usada por Baeza para descrever a cobertura da Casa Malaparte – (Baeza, 2012) que o leitor transcende e encontra o verdadeiro conhecimento.

O encontro do sagrado com o profano é transmitido pelo nível da cota da cobertura, presente nos mesmos 70 metros acima do nível médio do mar, ou seja, logo acima do caos da biblioteca e antes da elevação das torres do arquivo. O plano horizontal descobre o vertical através da intersecção dos vãos zenitais geométricos com a linha da cobertura.

O branco reluzente do pavimento não pretende transmitir a sensação de paraíso, mas sim de um cosmos infinito propagando-se, em todos os sentidos, pelas vivências da cidade de Lisboa.

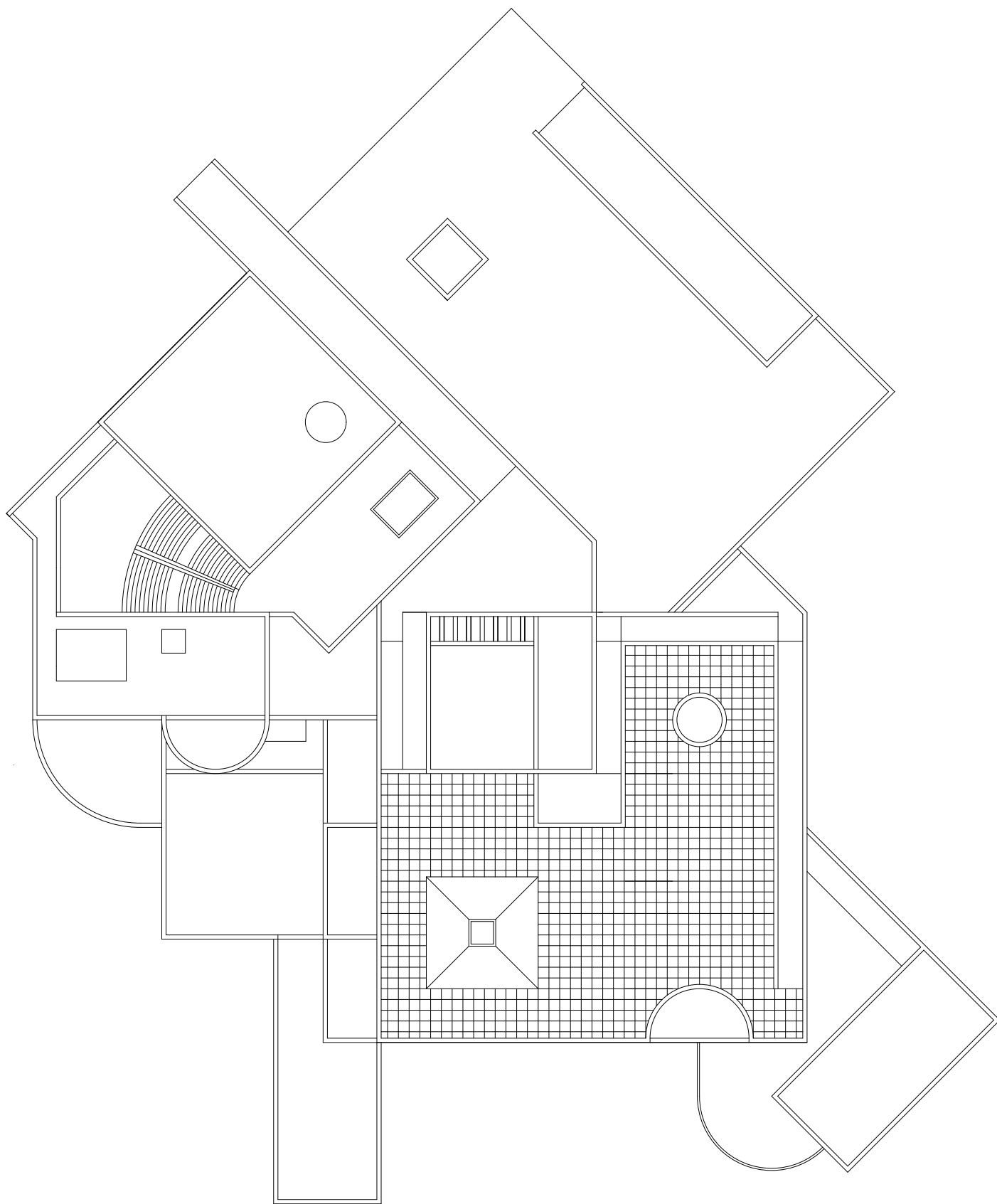




133. *White Square on White*, Kazimir Malevich,
1918



134. Reinterpretação da exposição *0,10*. Malevich coloca o quadro *Quadrado Preto* no mesmo lugar onde os cidadãos russos colocavam o crucifixo.



Considerações Finais

Vale a pena recordar o seguinte episódio. A palavra universal, quando foi escolhida para dar capa a esta proposta final de mestrado, representava um conceito um pouco distinto. Universal representava, para o autor, uma grande quantidade de algo, que neste caso específico traduzia-se nas ambições da Biblioteca de Alexandria de albergar todos os manuscritos e na vontade da Torre de Babel de alcançar todos os céus na terra. Tais ambições não devem ser menosprezadas e é possível, certamente, tirar pertinentes ilações dos compromissos que os dois mitos representavam. Após uma leitura atenta de um excerto no muito indicado *A Biblioteca à Noite*, de Alberto Manguel, que por sua vez é, presentemente, director da Biblioteca de Buenos Aires, a opinião do autor mudou completamente.

O excerto dizia:

“Tendo em conta que Borges dizia que o universo era um livro e que imaginava o paraíso ‘sob a forma de uma biblioteca’, quem o visitava esperava uma casa forrada a livros, prateleiras a rebentar pelas costuras, pilhas de volumes a bloquear as portas e a transbordar de todos os recantos, ou seja, uma selva de tinta e papel. O que se descobria era, pelo contrário, aquele apartamento modesto onde os livros ocupavam um lugar discreto e ordeiro. Quando visitou Borges, em meados da década de 1950, Mario Vargas Llosa, ainda jovem, fez um comentário acerca do interior espartano e perguntou ao mestre porque não vivia numa casa com mais livros e mais luxuosa. Borges sentiu-se tremendamente ofendido com a observação. ‘Talvez em Lima façam as coisas assim’, disse ao indiscreto peruano, ‘mas aqui em Buenos Aires não gostamos de nos exhibir’”

(Manguel, 2016)

Não interessa a quantidade de livros que uma biblioteca tem. O arquivo e a biblioteca que se desenrolam pelas páginas do documento são universais, pois pertencem ao seu próprio universo singular. O seu próprio cosmos. E, resumidamente, foi esse o grande objectivo que o autor propôs a si mesmo. Conseguir colocar esse mundo no mapa do infinito.

Bibliografia Específica

- BAEZA, Alberto Campo, *Principia Architectonica*, Lisboa: Caleidoscópio, 2015
- BENJAMIN, Walter, *Schriften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1955
- BORGES, Jorge Luis, *El Aleph*, 6ª edição, DeBolsillo editora, Barcelona 2014
- BORGES, Jorge Luis, *Ficções*, Lisboa: Assírio e Alvim, 2013
- BORGES, Jorge Luis, *O Livro de Areia*, Lisboa: Quetzal Editores, 2012
- BRADBURY, Ray, *Fahrenheit 451*, Lisboa: Saída de Emergência, 2011
- CANFORA, Luciano, *La biblioteca scomparsa*, Palermo: Sellerio Editore, 1987
- CERVANTES, Miguel de, *Dom Quixote de la Mancha*, Lisboa: Dom Quixote, 2017
- CARERI, Francesco, *Walkscapes: O Caminhar como Prática Estética*, Barcelona: Gustavo Gili, 2014
- CUSA, Nicolau de, *De docta ignorantia*, em *Select Spiritual Writings*, Nova Iorque: Paulist Press, 2005
- DEFOE, Daniel, *Robinson Crusoe*, Lisboa: Relógio d'Água, 2016
- ECO, Umberto, *A Biblioteca*, Lisboa: Difel, 1994
- ELIOT, T.S., Quatro Quartetos, Lisboa: Relógio d'Água, 2004
- FOUCAULT, Michel, *Dits et écrits IV*, Paris: Gallimard, 1994. P. 752-762
- FURTADO, José Afonso, *O Mito da Biblioteca Universal*, Cadernos Bad, pp. 37-55, 2007
- GOMBRICH, Ernst, *Aby Warburg: An Intellectual Biography*, Londres: The Warburg Institute, 1970
- KANEKAR, Aarati, *Architecture's Pretexts: Spaces of Translation*, London and New York: Routledge editor, 2015
- LE CORBUSIER, *Nursery Schools*, New York: Orion Press, 1968
- MALEVICH, Kazimir, *Suprematism*, Munich: Bauhaus Books, 1915
- MANGUEL, Alberto, *A Biblioteca à Noite*, Lisboa: Tinta da China, 2016
- MANGUEL, Alberto, *Embalando a minha Biblioteca*, Lisboa: Tinta da China, 2017
- MULLER, Alois M., LIBESKIND, Daniel; DERRIDA, Jacques, SCHNEIDER, Bernhard, TAYLOR, Mark C., *Daniel Libeskind: Radix-Matrix: Architecture and Writings*, Munich: Prestel Publishing, 2006
- PSARRA, Sophia, *Architecture and Narrative*, Abingdon: Routledge editor, 2012
- RILKE, Rainer Maria, *As Elegias de Duino*, Lisboa: Relógio d'Água, 2016
- SPURR, David, *Architecture and Modern Literature*, Michigan: The University of Michigan Press, 2012
- SCHUMACHER, Thomas L., *Terragni's Danteum*, New York: Princeton Architectural Press, 1997
- SIZA, Álvaro, *El Sentido de las Cosas*, El Croquis, vol. 140, Madrid: Croquis Editorial, 2006
- VIDLER, Anthony, *The Architectural Uncanny*, Cambridge: MIT Press, 1992
- WILLIAMSON, James, *Surrealism and Architecture*, London and New York: Routledge editor, 2004

Webgrafia Específica

DERRIDA, Jacques, *Archive Fever: A Freudian Impression*, Baltimore: The John Hopkins University Press, 1995 https://www.jstor.org/stable/465144?origin=JSTOR-pdf&seq=1#metadata_info_tab_contents, consultado a 20 de Dezembro de 2019

GLEISER, Marcelo, *Borges, The Universe And The Infinite Library*. <https://www.npr.org/sections/13.7/2010/07/23/128716508/the-universe-and-the-infinite-library>, consultado a 18 de Setembro de 2018

KLINENBER, Eric, *Palaces for the people: why libraries are more than just books*. <https://www.theguardian.com/cities/2018/sep/24/palaces-for-the-people-at-the-library-everyone-is-welcome> consultado a 28 de Março de 2019

LIBESKIND, Daniel, ALLEN, Stanley, *Between the Lines: Extension to the Berlin Museum, with the Jewish Museum*, Assemblage, No. 12, pp. 18-57, New York: MIT Press, 1990. <https://www.jstor.org/stable/3171115>, consultado a 17 de Agosto de 2019

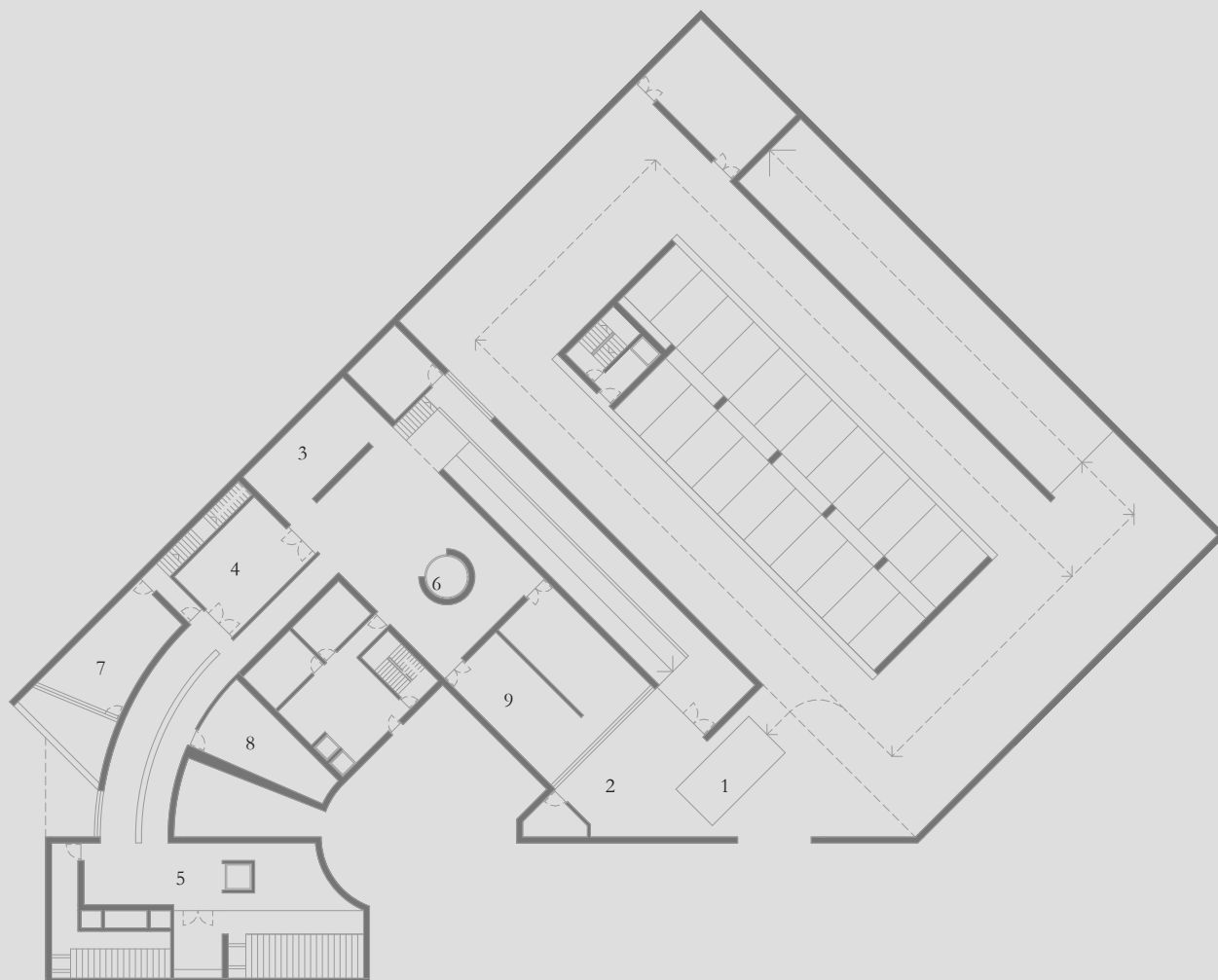
YOUNG, James E, *Daniel Libeskind's Jewish Museum in Berlin: The Uncanny Arts of Memorial Architecture*, *Jewish Social Studies, New Series*, Vol. 6, No. 2, pp. 1-23, Indiana University Press, 2000. <https://www.jstor.org/stable/4467574?seq=1>, consultado a 19 de Agosto de 2019

RUFF, Andrew, *Sounding Lines*. <https://www.mascontext.com/tag/john-hejduk/>, consultado a 20 de Novembro de 2019

Bibliografia Geral

- AURÉLIO**, Diogo Pires, *Os lugares que o saber ocupa*, arquitectura ibérica, vol. 1, Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2004
- BACHELARD**, Gaston, *A poética do espaço*, São Paulo: Martins Fontes, 1998
- BATLLE**, Enric e Roig, Joan (1998). *Lectura reparadora. Biblioteca pública Torres Amat, Sallent, Barcelona*. Revista Arquitectura Viva. 63. Madrid: Arquitectura Viva SL, 1998, p46 – p59.
- BILL**, Max, *Biblioteca Nacional Suíza, Berna 1927*. Revista 2G n29,30, Max Bill. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA, 2004, p58-p59.
- CALDENBY**, Claes e Hultin, Olof (1988). *Biblioteca Publica, Estocolmo 1918-1927 in Asplund*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A, 1988, p92-101.
- DAL CO**, Francesco, *Tadao Ando: As obras, os textos, a crítica*, Lisboa: Dinalivro, 2001.
- CRUZ**, Antonio e Ortiz, Antonio (1998). *Contorno Concéntrico. Biblioteca pública estatal, Sevilla*. Revista Arquitectura Viva. 63. Madrid: Arquitectura Viva SL, 1998, p34 – p39.
- FERNÁNDEZ-GALIANO**, Luís, *Desórdenes de la memoria. De la biblioteca al archivo: inventario en tres movimientos*. Revista Arquitectura Viva. 63. Madrid: Arquitectura Viva SL, 1998, p17 – p19.
- FUGIMOTO**, Sou, *Biblioteca y Museo de la Universidad de Arte de Musashi-no*. Revista El croquis 151. El Escorial, Madrid: Croquis Editorial, 2010 p158-179.
- HALL**, Edward T., *A Dimensão Oculta*, Lisboa: Relógio D'Água, 1986
- HERZOG**, Meuron (2005). *Biblioteca de la Universidad de Brandeburgo*. Revista AV Monografías 114. Madrid: Arquitectura Viva SL., 2005, p46 – p55
- HOLMA**, Maija e Lahti, Markku, *Alvar Aalto*. Helsinki, Finland: Building Information LTD, 2000
- HOLMA**, Maija e Lahti, Markku, *Municipal Library, Viipuri in Alvar Aalto*. Helsinki, Finland: Building Information LTD, 2000, p50-p53.
- HOLMA**, Maija e Lahti, Markku, *Municipal Library, Seinäjoki in Alvar Aalto*. Helsinki, Finland: Building Information LTD, 2000, p130-p131.
- HOLMA**, Maija e Lahti, Markku, *Municipal Library, Rovaniemi in Alvar Aalto*. Helsinki, Finland: Building Information LTD, 2000 p151-p153.
- ISASI**, Justo, *Lecturas canónicas. Tres bibliotecas de maestros: Estocolmo, Viipuri y Exeter*. Revista Arquitectura Viva. 63. Madrid: Arquitectura Viva SL, 1998, p28 – p33.
- JANSEN**, Anna Bullanda, *O Espaço Idealizado para a Biblioteca Perfeita*, arquitectura ibérica, vol. 17, Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2006
- LLINÁS**, Josep, *Bóvedas gemelas. Biblioteca municipal, Tarrasa, Barcelona*. Revista Arquitectura Viva. 63. Madrid: Arquitectura Viva SL, 1998, p40 – p45.

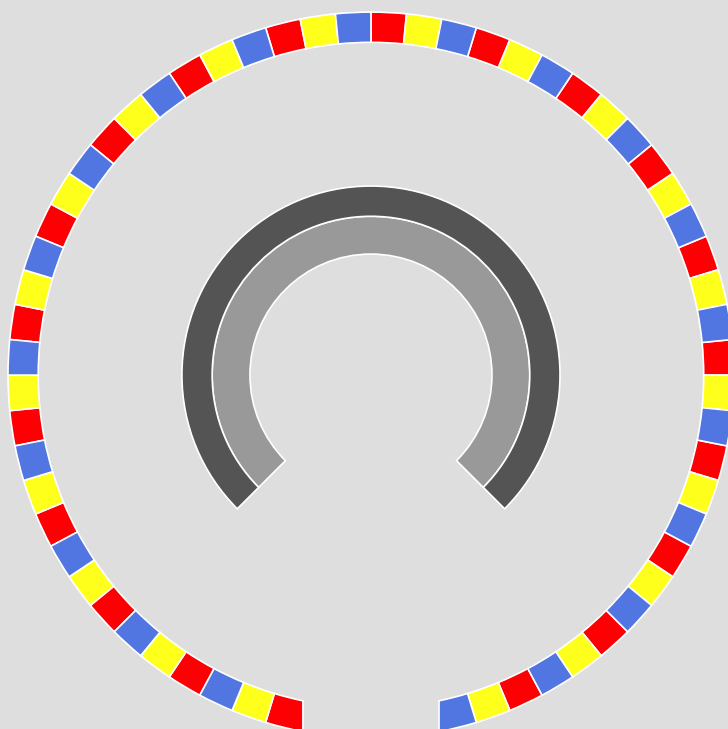
- LOPES**, Diogo Seixas, *Melancolia e Arquitectura em Aldo Rossi*, Lisboa: Orfeu Negro, 2016
- MONEO**, Rafael, Apuntes sobre 21 obras, Brcelona: Editorial Gustavo Gili, 2010
- MUÑOZ COSME**, Alfonso, *Colecciones y conexiones. El espacio de la biblioteca a través de la historia*. Revista Arquitectura Viva. 63. Madrid: Arquitectura Viva SL., 1998, p20 – p27.
- NAVARRO BALDEWEG**, Juan, *Pasaje cultural. Biblioteca del centro de música Woolworth*, Princeton. Revista Arquitectura Viva. 63. Madrid: Arquitectura Viva SL, 1998, p 60 – p65.
- NOGUEROL**, Alberto e Díez, Pilar, *De origen Monolítico. Biblioteca central de la Universidad, Vigo*. Revista Arquitectura Viva. 63. Madrid: Arquitectura Viva SL, 1998, p50 – p55.
- NORBERG-SCHULZ**, Christian, *Genius Loci*, Milano: Electa, 1986
- PALLASMA**, Juhani, *Os olhos da pele*, São Paulo: Bookman, 2011
- PALMERO**, Pedro e Torres, Samuel, *Un prisma ingrávulo. Biblioteca central de la Universidad, Alicante*. Revista Arquitectura Viva. 63. Madrid: Arquitectura Viva SL, 1998, p56 – p59.
- PEROVIC**, Bevk, *Biblioteca Nacional y Universitaria II, Linbliana (Eslovenia)*. Revista AV proyectos 84. Madrid: Arquitectura Viva SL., 2017, p6 – p9.
- SANTIAGO**, Miguel, *Pancho Guedes: Metamorfoses Espaciais*, Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2007
- SNOHETTA**, *Nueva Biblioteca Central, Calgary (Canada)*. Primer Premio. Revista AV proyectos 82. Madrid: Arquitectura Viva SL., 2017, p18 – p19.
- SNOHETTA**, *Biblioteca Pública en Far Rockaway, Nueva York (EE.UU.)*. Revista AV proyectos 82. Madrid: Arquitectura Viva SL., 2017, p20 – p21.
- SIZA**, Álvaro, *Biblioteca universitária de Aveiro*. Revista El croquis 95. El Escorial, Madrid: Croquis Editorial, 1999, p32-51.
- TANIZAKI**, Junichiró, *Elogio da Sombra*, Lisboa: Relógio D'Água, 2016
- WIGGINS**, Glenn E, Louis I. Kahn: *The Library at Phillips Exeter Academy*. N.Y.: Van Nostrand Reinhold Company., 1997
- ZUMTHOR**, Peter, *Atmosferas*, Barcelona: Gustavo Gili, 2009
- ZUMTHOR**, Peter, *Pensar a arquitectura*, Barcelona: Gustavo Gili, 2006



Circuito da Documentação no Arquivo:

A documentação acede ao **Cais de Carga e Descarga** (no piso -2 do estacionamento subterrâneo) onde funciona a zona de **Conferência de entrada de documentação** e é encaminhado, através de uma rampa, para o **Depósito Sujo**. Fica armazenado até dar entrada na área de **Expurgo**, mas limpeza e desinfestação. Seguidamente, o material para a **Pré-Arquivagem** onde, após quarentena, será avaliado, tratado e distribuído pelos **Depósitos** definitivos.

- 1 - Cais de Carga e Descarga
- 2 - Conferência de entrada de documentos
- 3 - Depósito Sujo
- 4 - Expurgo
- 5 - Pré-Arquivagem
- 6 - Acesso Depósitos
- 7 - Copa
- 8 - Arrumos
- 9 - Serviços Técnicos



catálogo universal

1ª Edição - Fevereiro 2020

ARTE | ARQUITECTURA | LITERATURA

"A Lei da Boa Vizinhança"

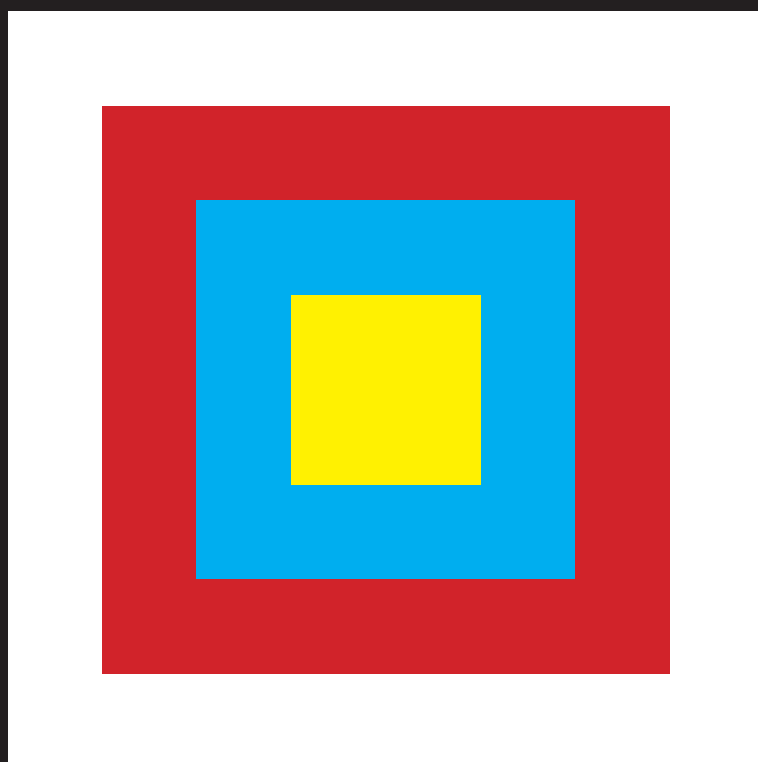
Vale de Santo António, Lisboa

"Mankind is at a turning point in its history. The mass of data acquired is astounding. We need new instruments to simplify it, to condense it, or intelligence will never be able to overcome the difficulties imposed upon it or achieve the progress that it foresees and to which it aspires."

199

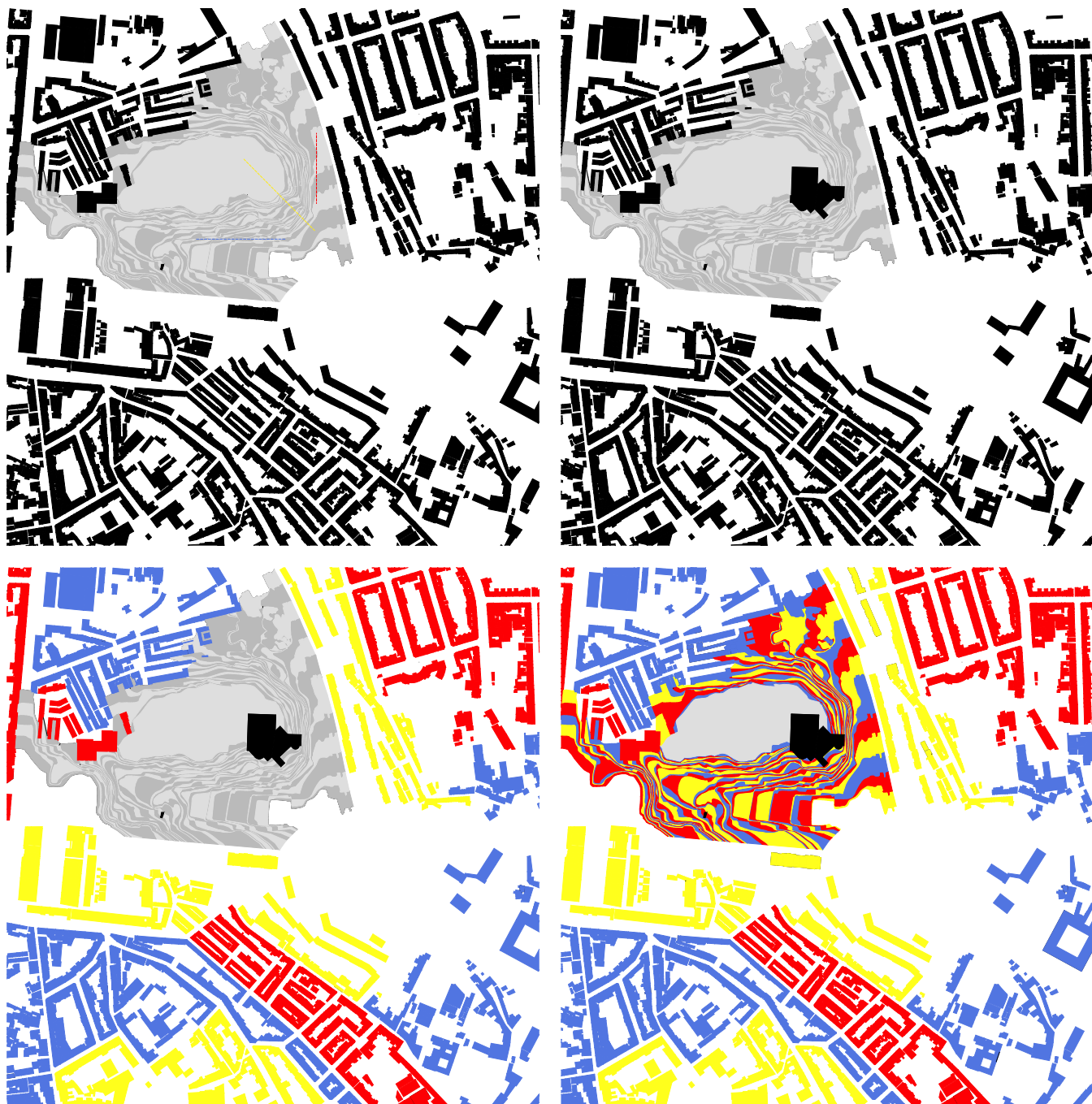
Paul Otlet, *Treaties on Documentation*, 1934

Apresentação Final





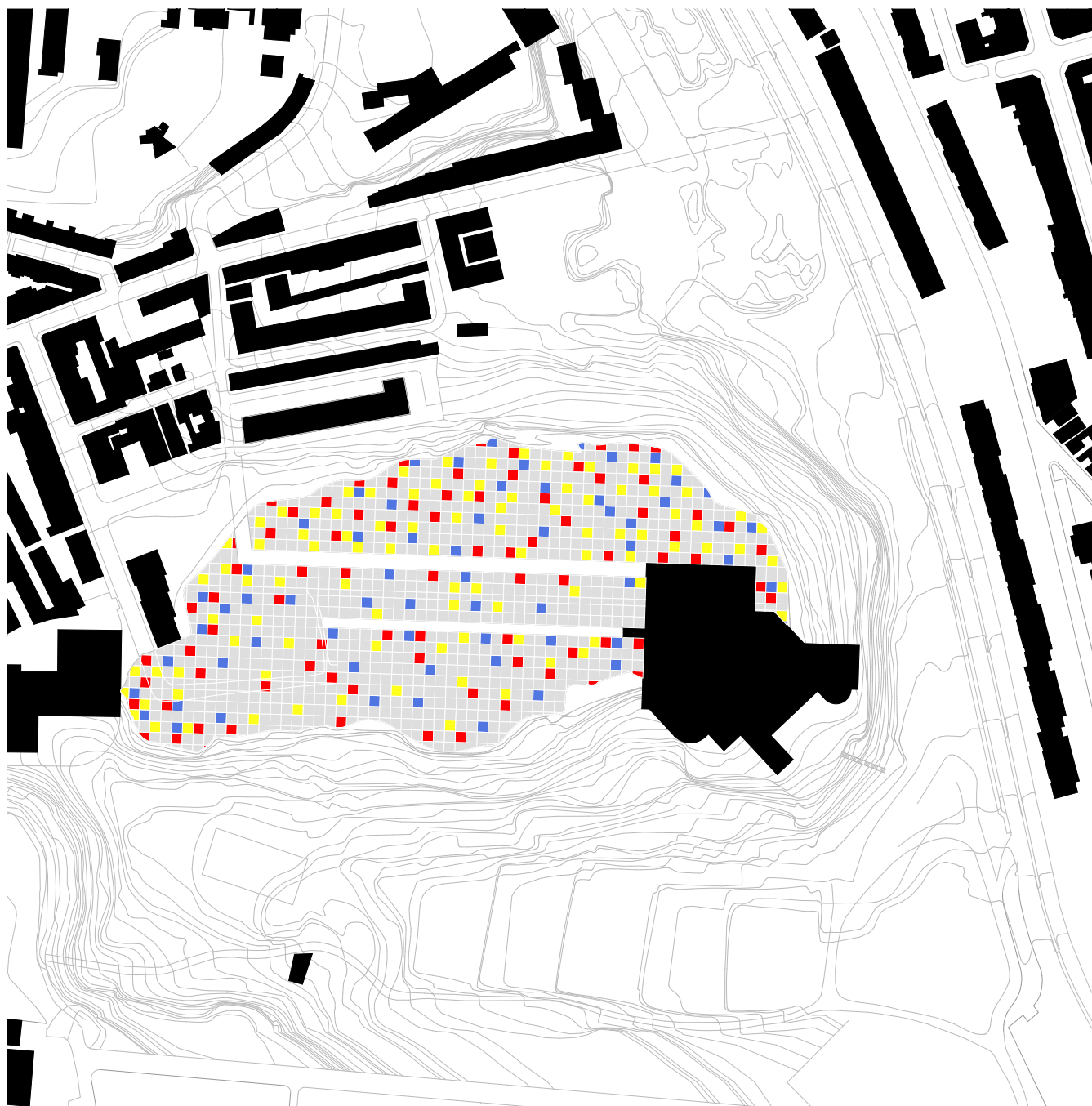
Universal
Biblioteca e Arquivo Municipal no Vale de Santo António
manifesto



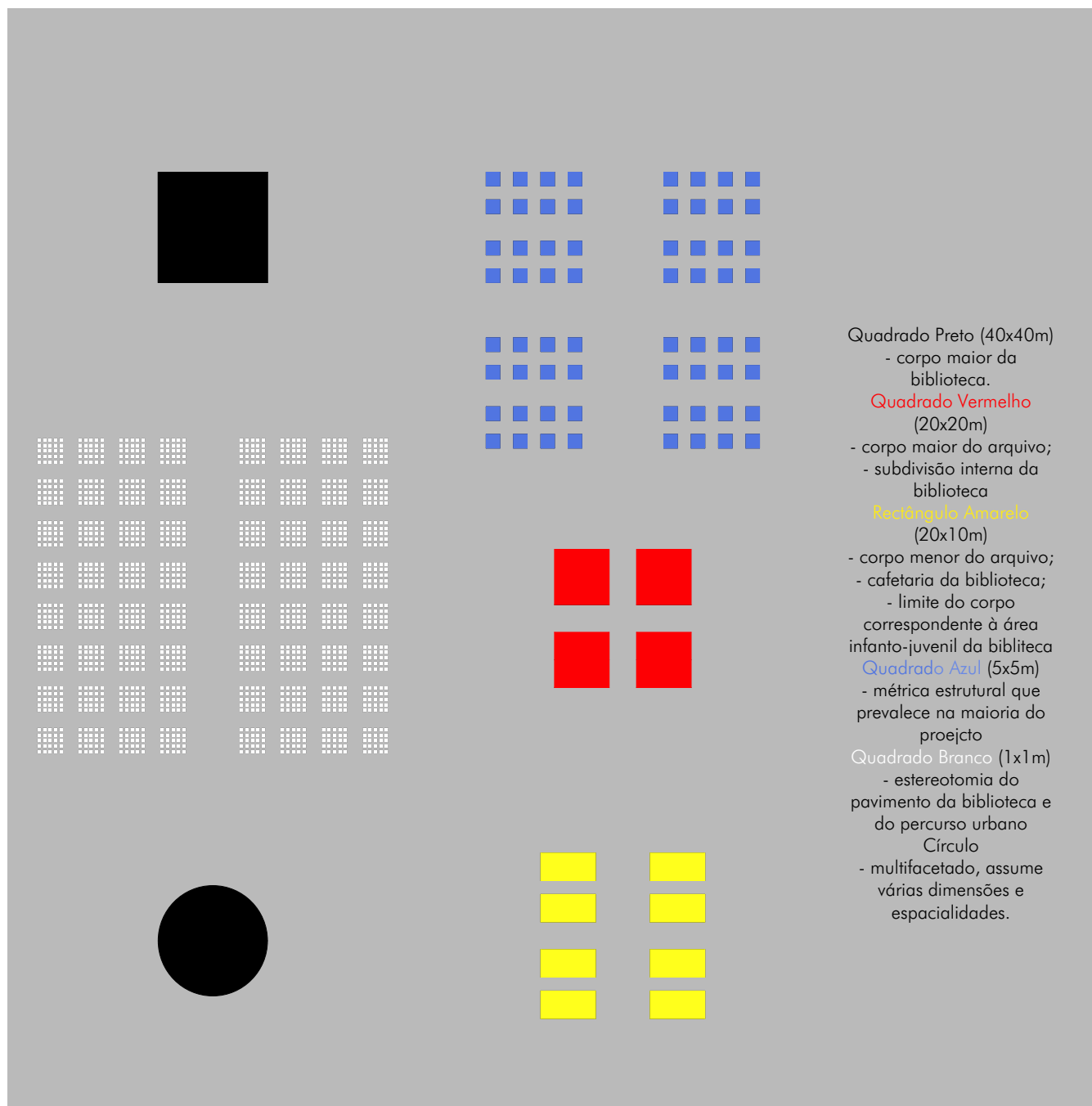
203

Universal
Biblioteca e Arquivo Municipal no Vale de Santo António
fases

204

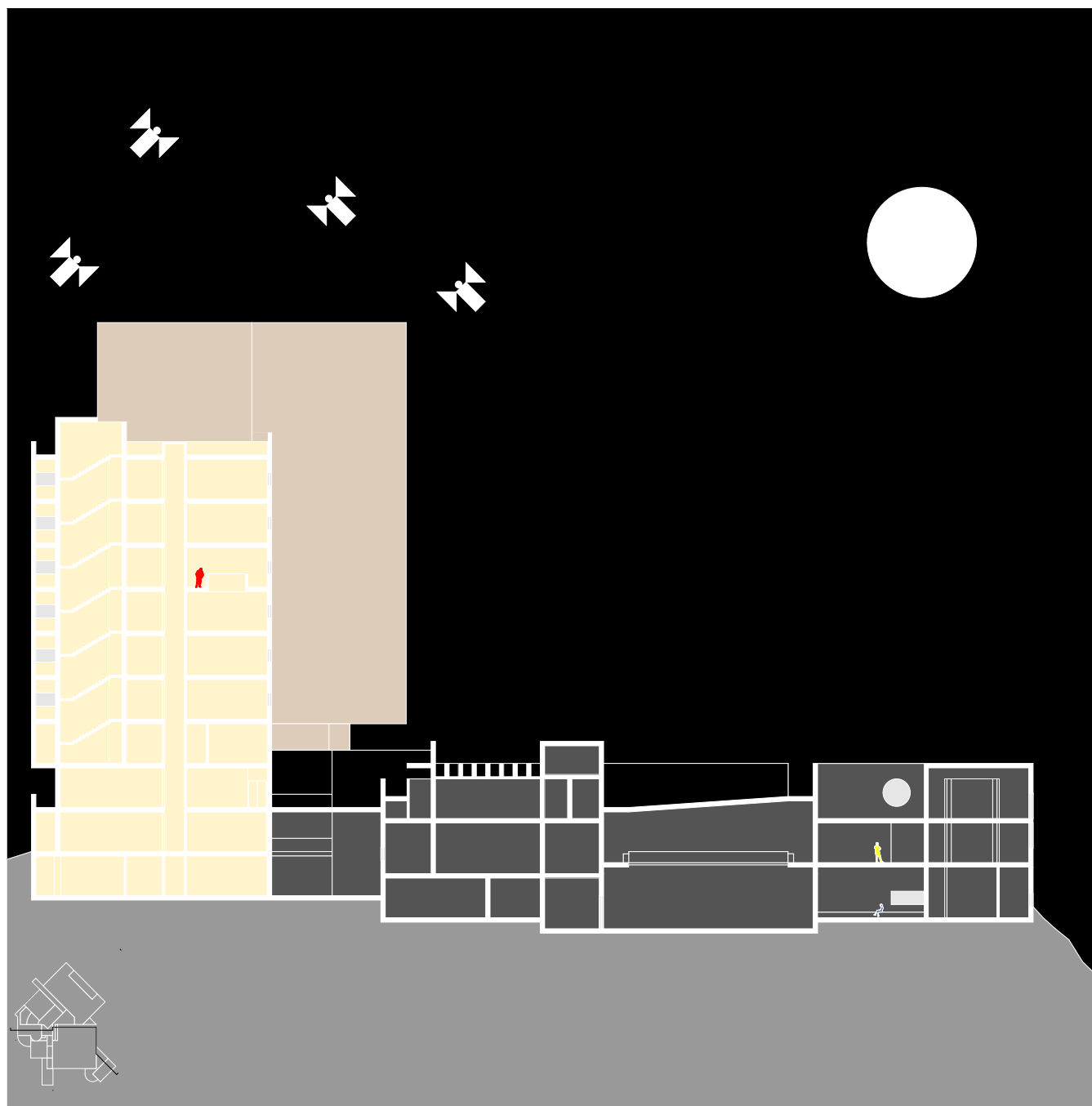


Universal
Biblioteca e Arquivo Municipal no Vale de Santo António
terra incognita





Universal
Biblioteca e Arquivo Municipal no Vale de Santo António
arquivo



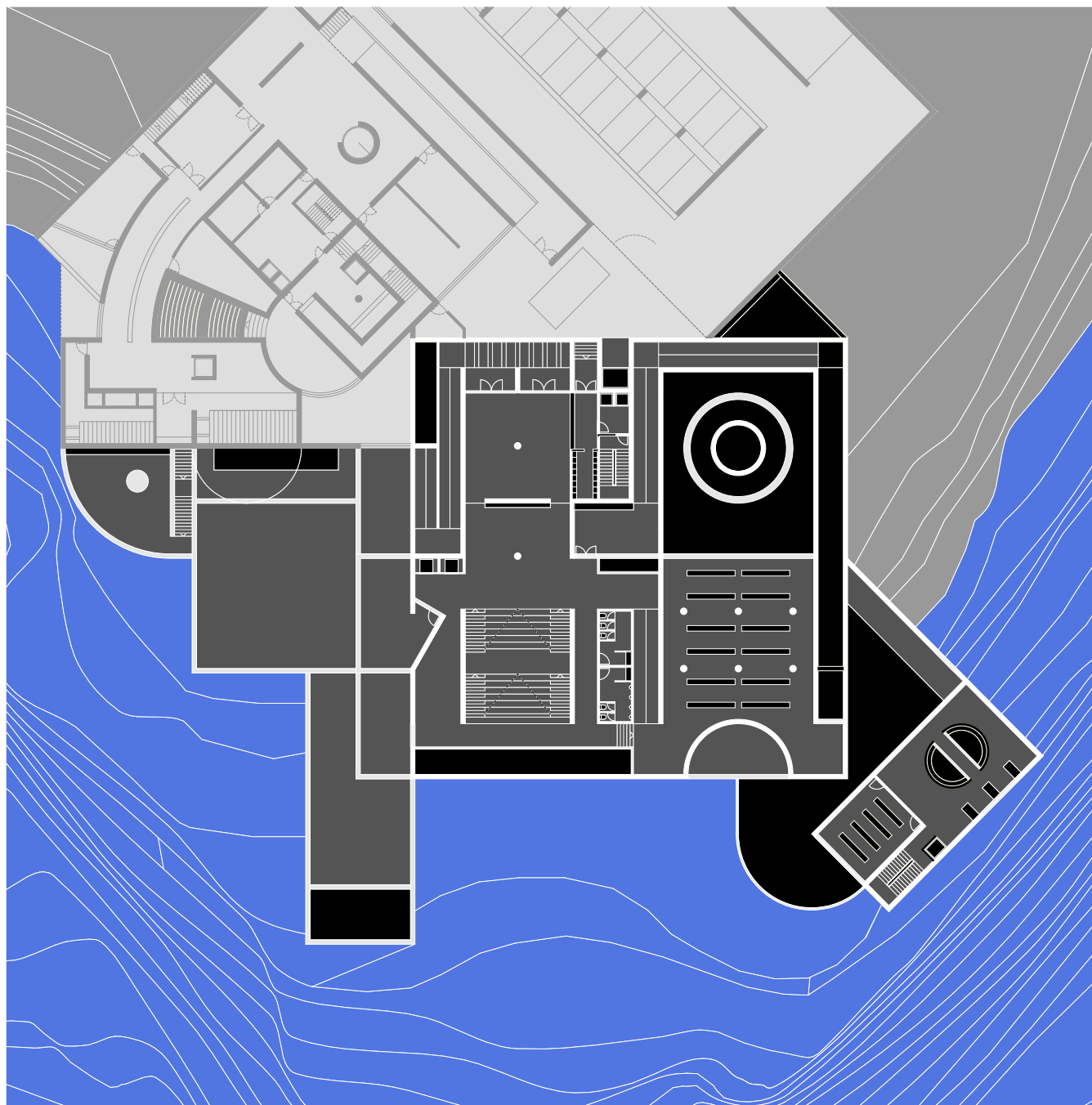
207

Universal
Biblioteca e Arquivo Municipal no Vale de Santo António
preto

208

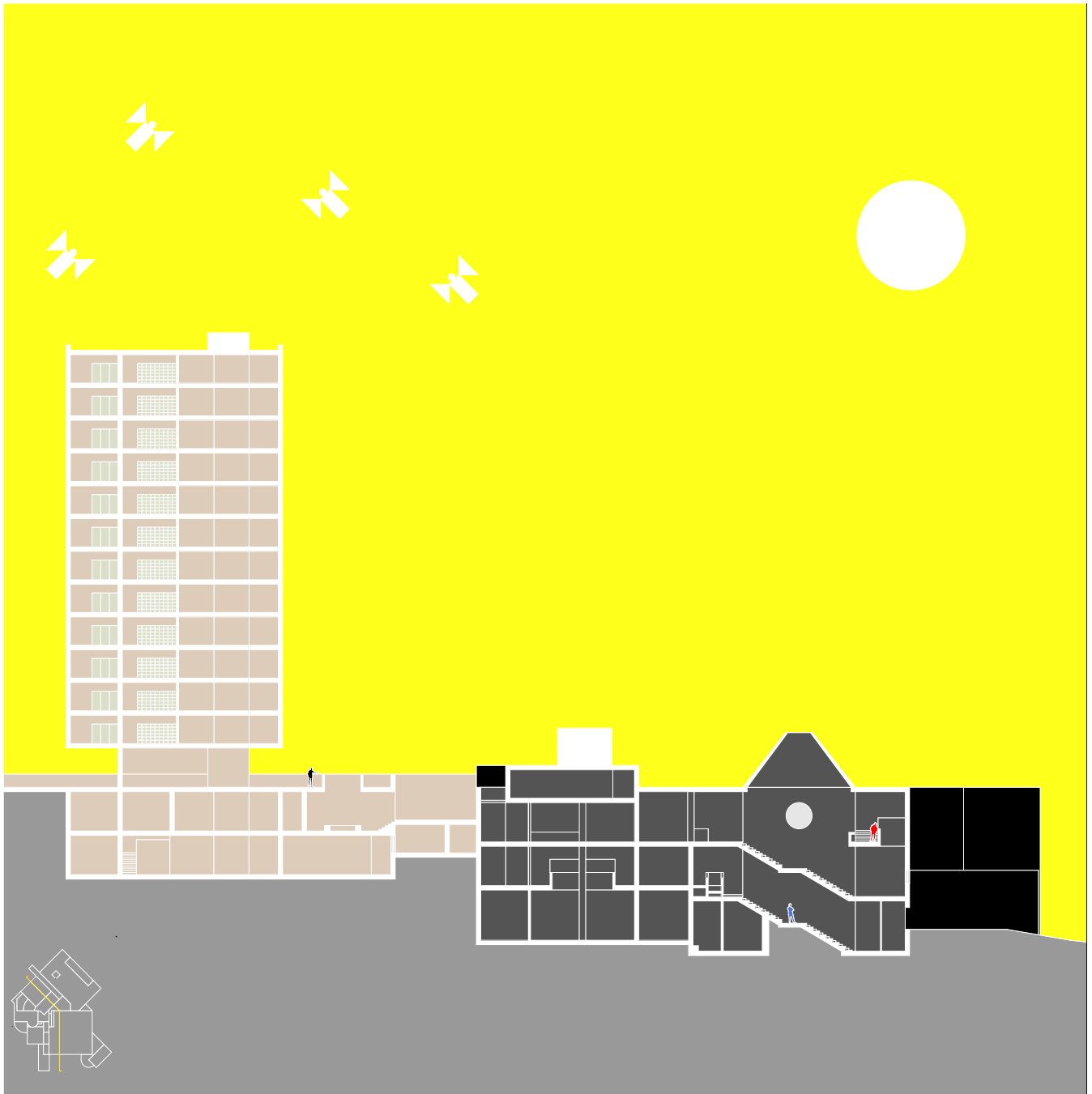


Universal
Biblioteca e Arquivo Municipal no Vale de Santo António
azul

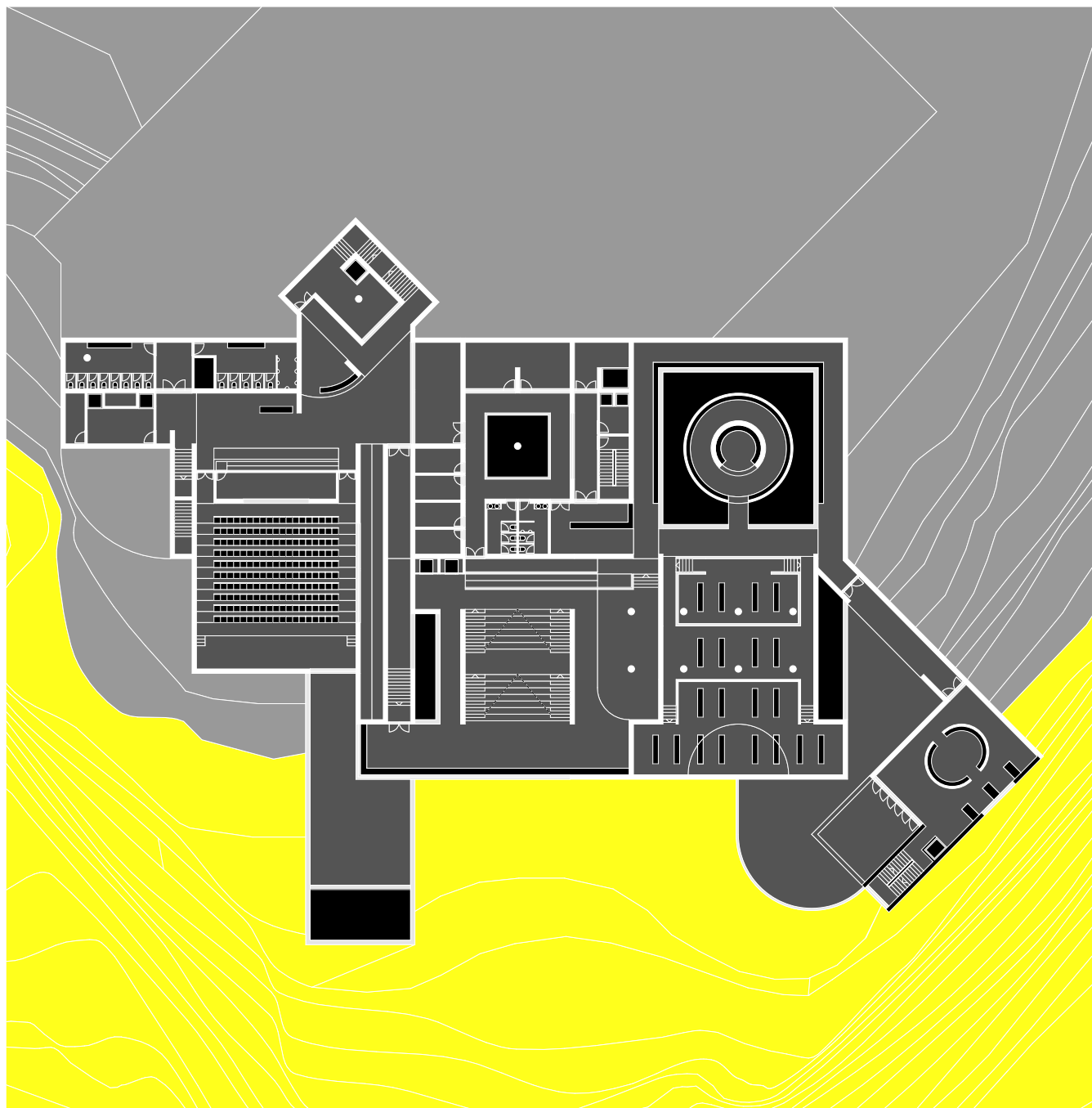


Universal
Biblioteca e Arquivo Municipal no Vale de Santo António
futuro

210



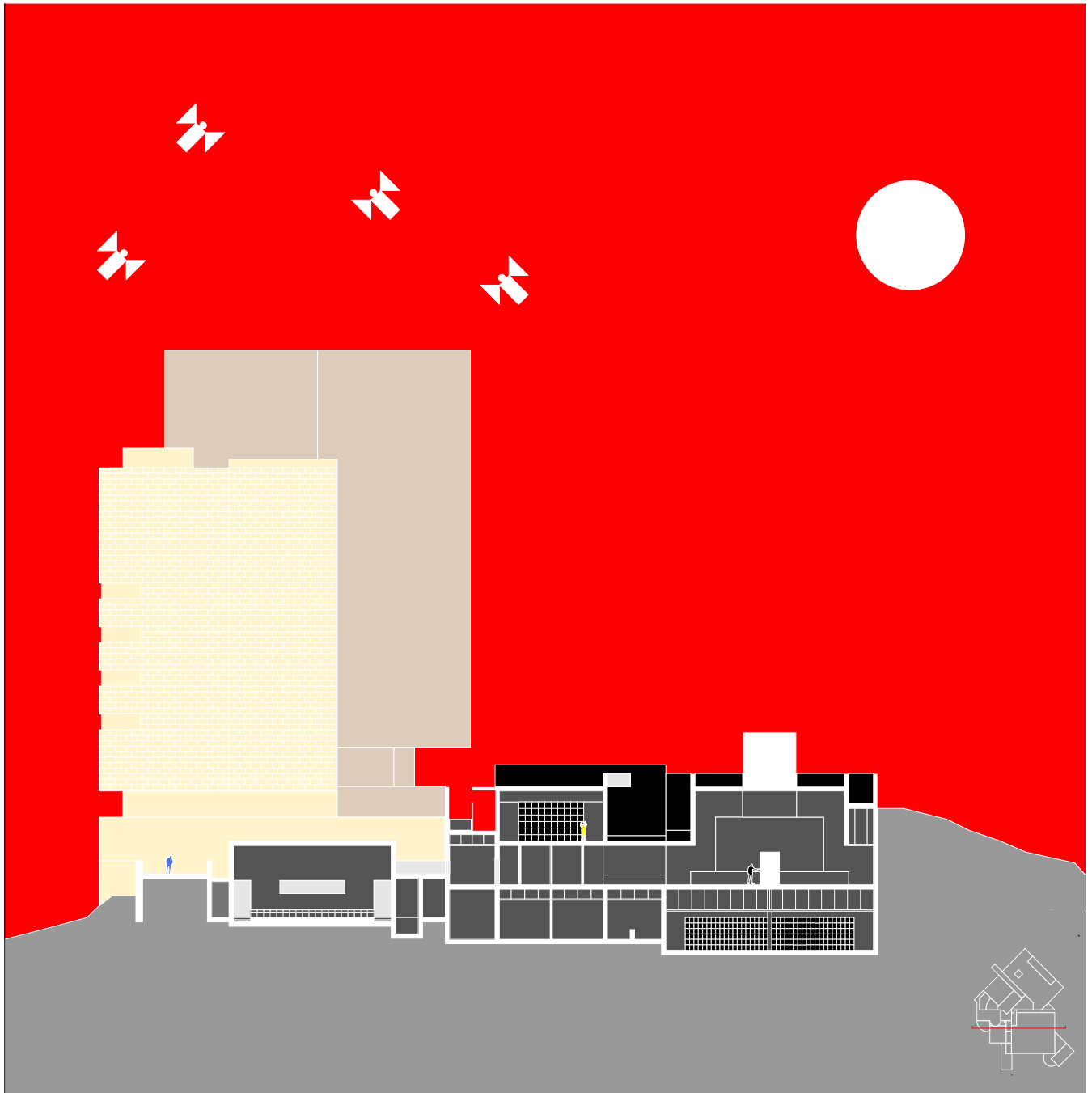
Universal
Biblioteca e Arquivo Municipal no Vale de Santo António
amarelo



211

Universal
Biblioteca e Arquivo Municipal no Vale de Santo António
presente

212

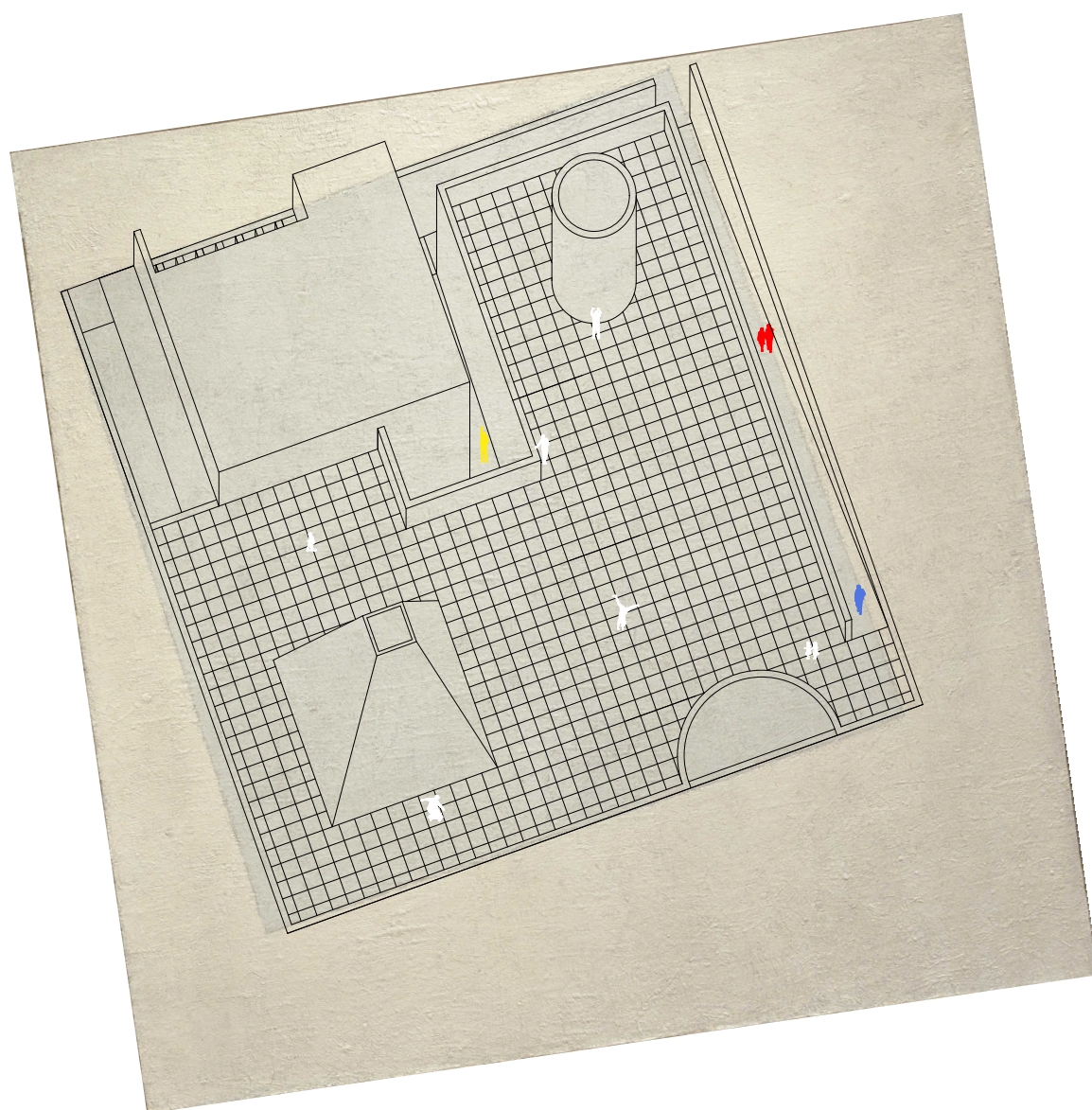


Universal
Biblioteca e Arquivo Municipal no Vale de Santo António
vermelho



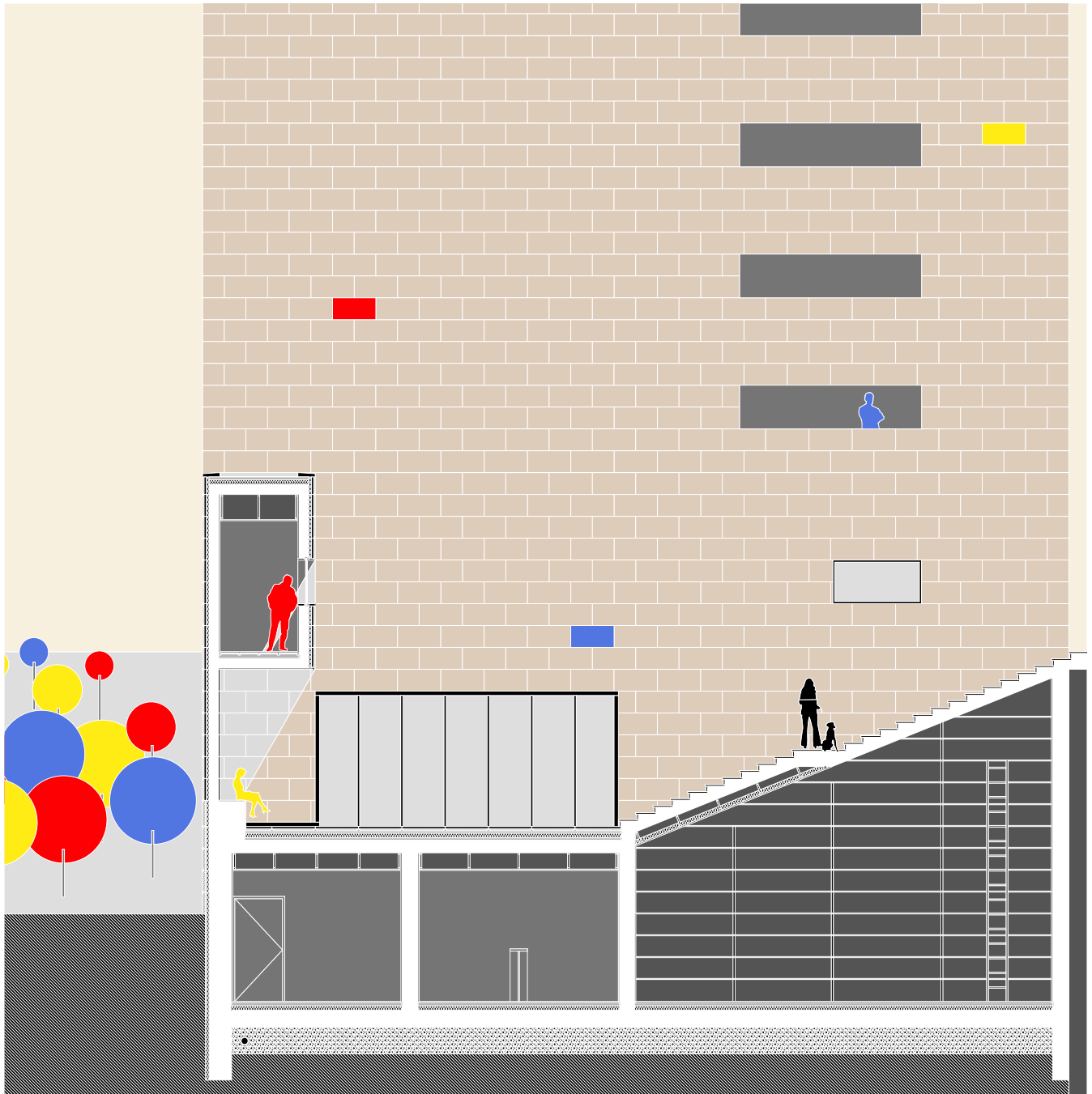
213

Universal
Biblioteca e Arquivo Municipal no Vale de Santo António
passado

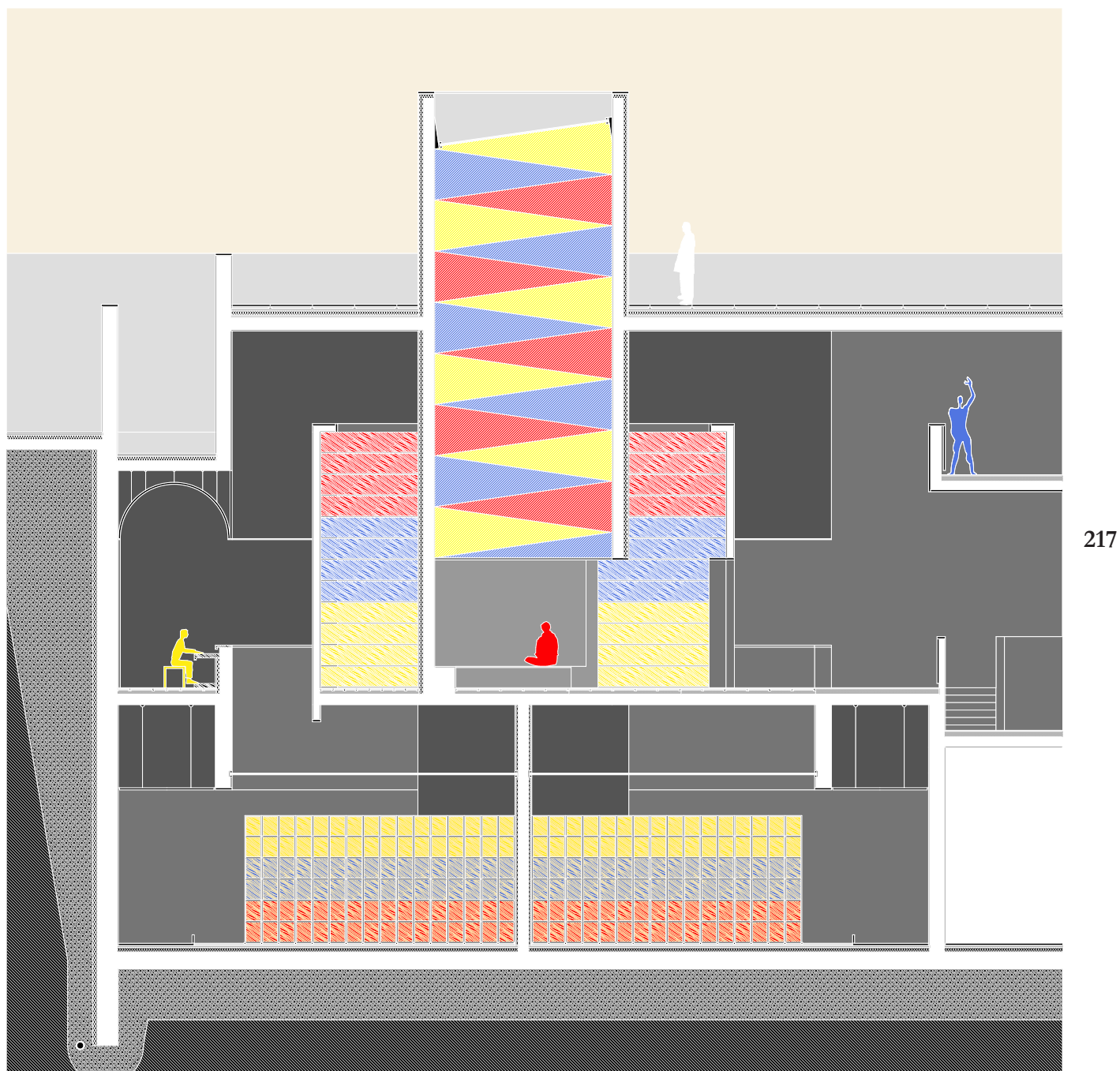


Universal
Biblioteca e Arquivo Municipal no Vale de Santo António
o infinito e o cosmos

216



Universal
Biblioteca e Arquivo Municipal no Vale de Santo António
sagrado

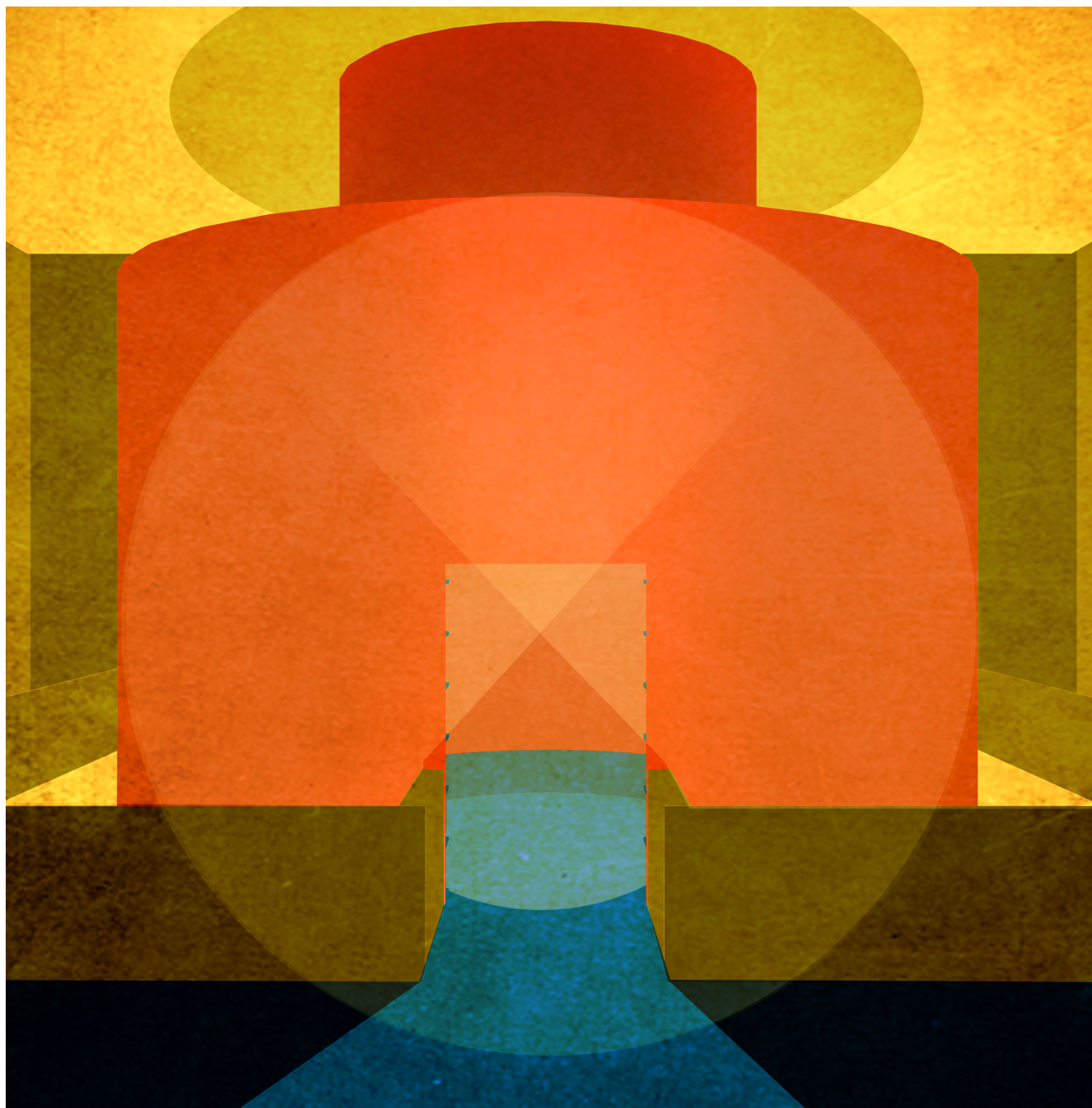


217

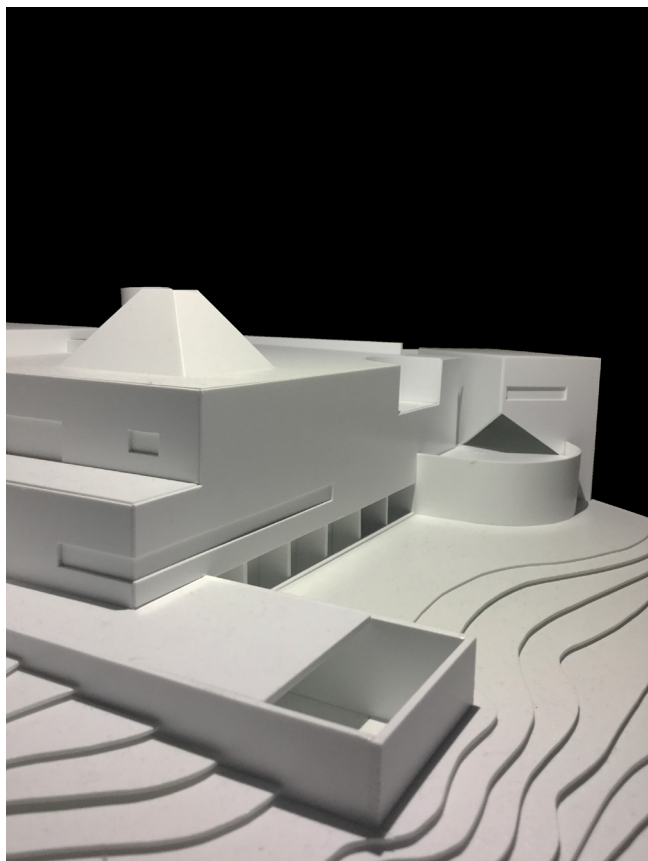
Universal
Biblioteca e Arquivo Municipal no Vale de Santo António
profano



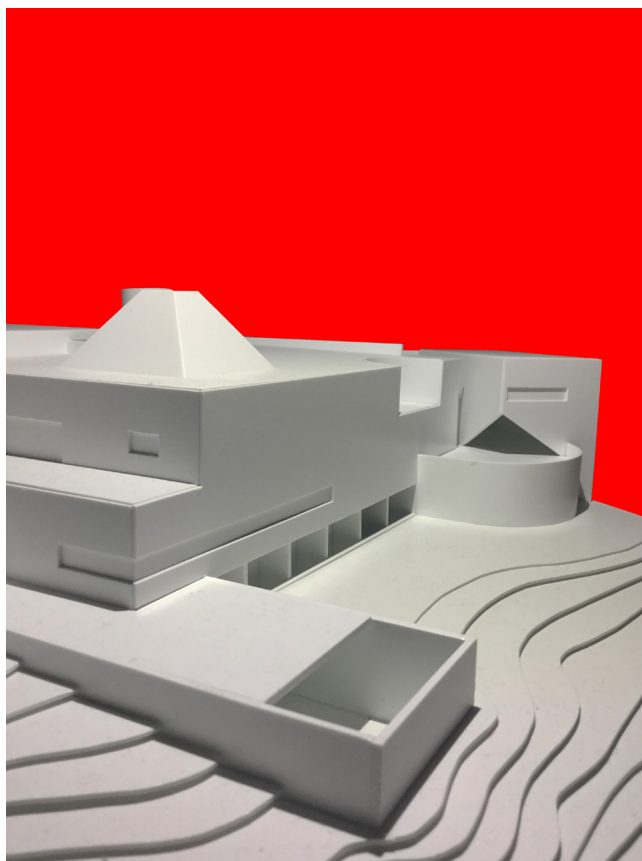
Universal
Biblioteca e Arquivo Municipal no Vale de Santo António
composição

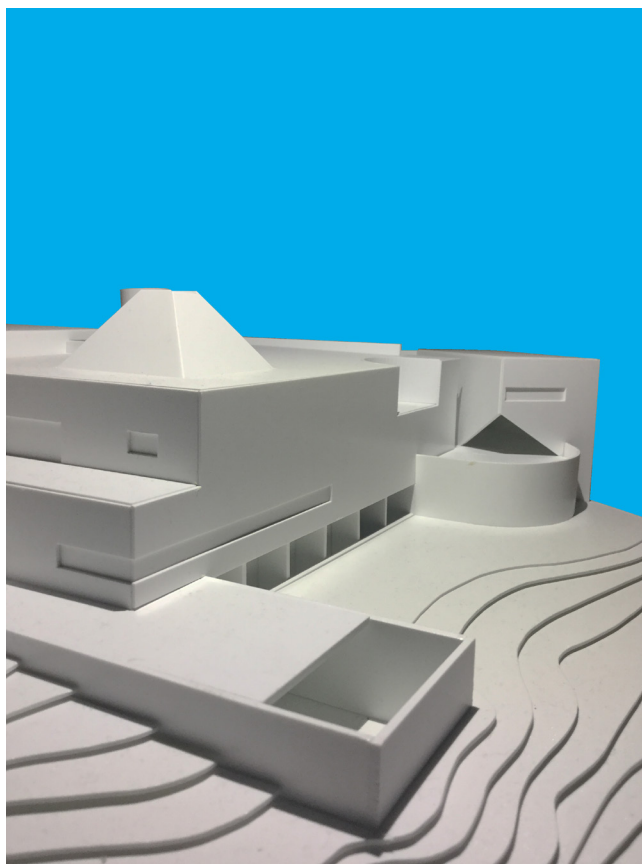
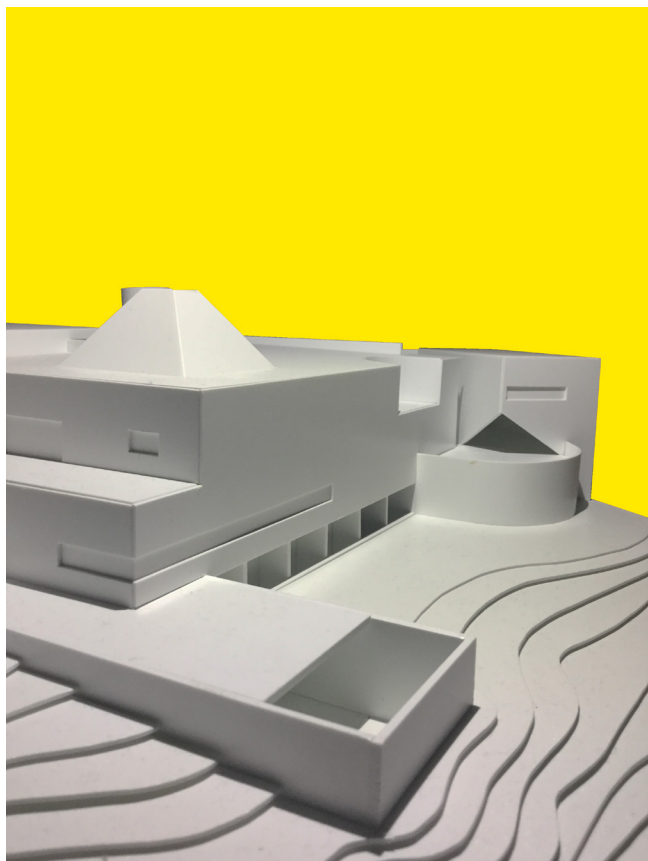


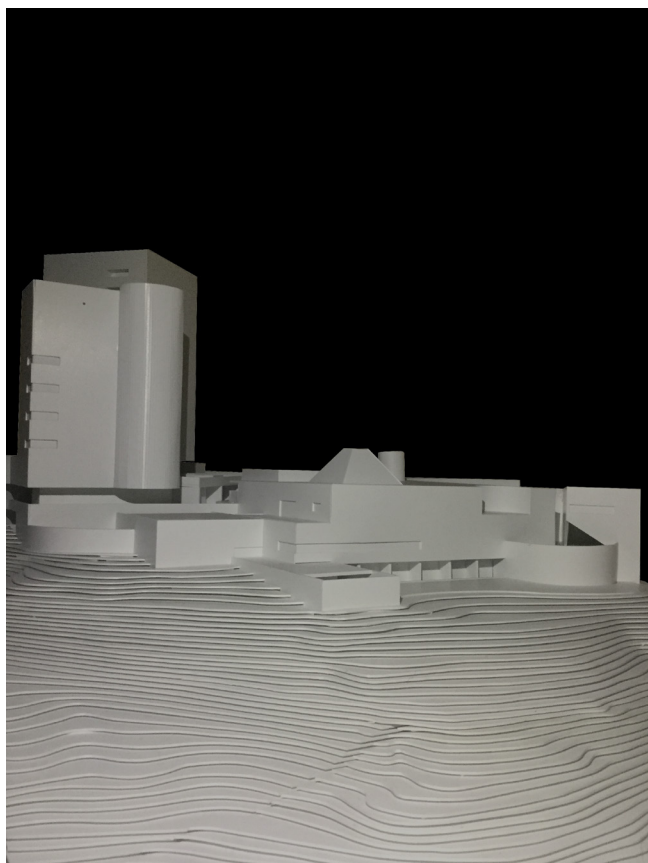
Universal
Biblioteca e Arquivo Municipal no Vale de Santo António
composição



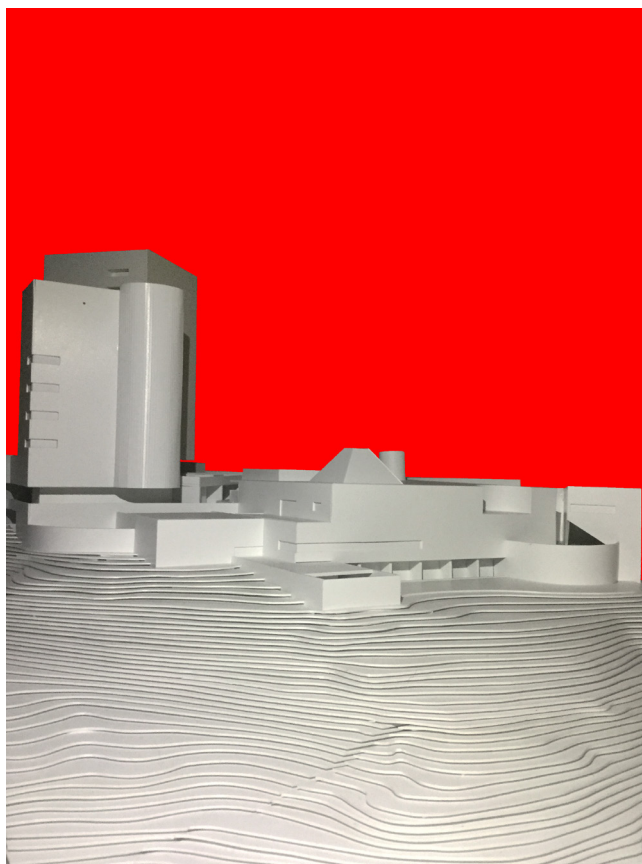
220

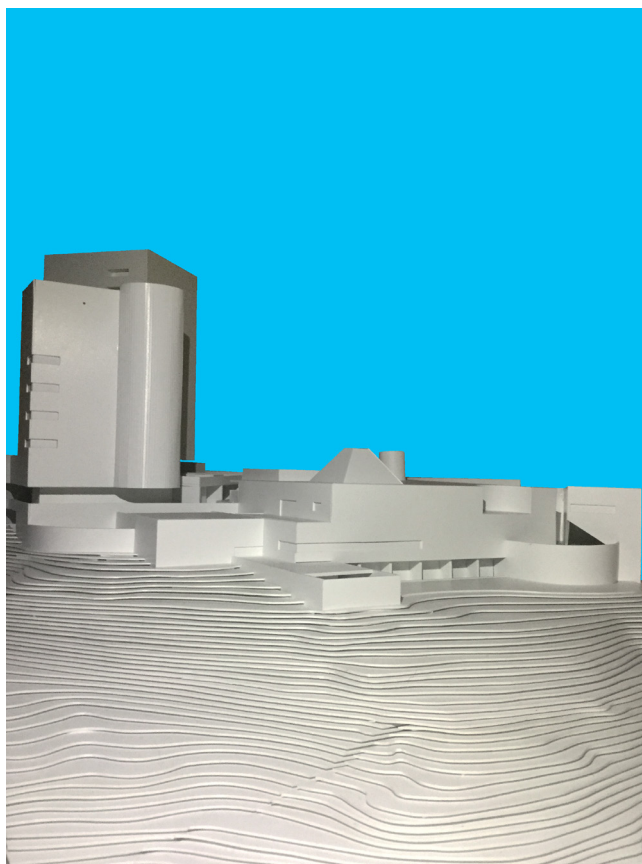
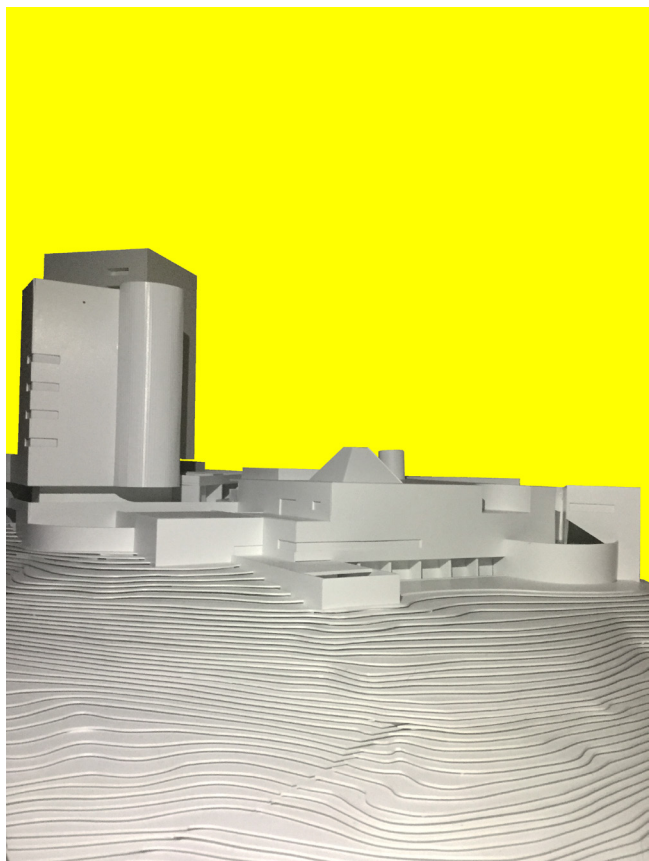


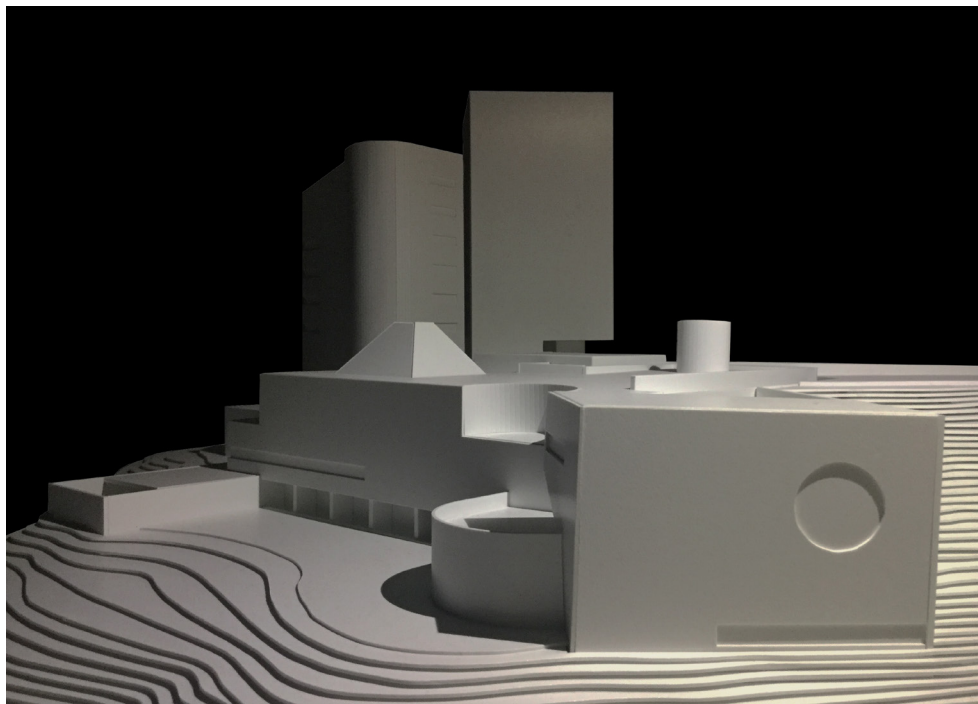




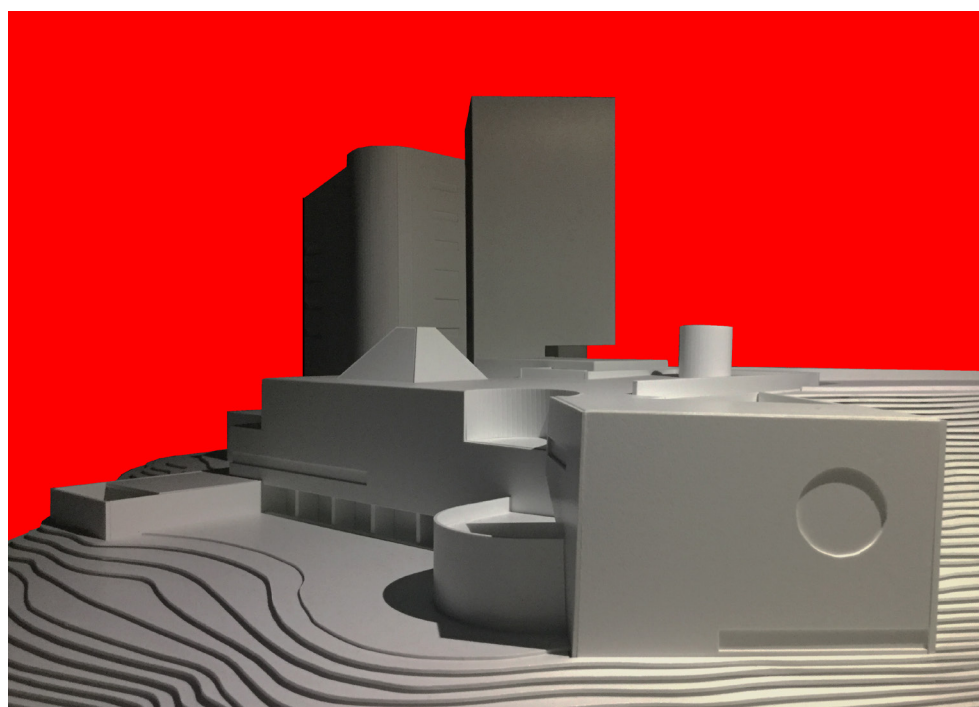
222

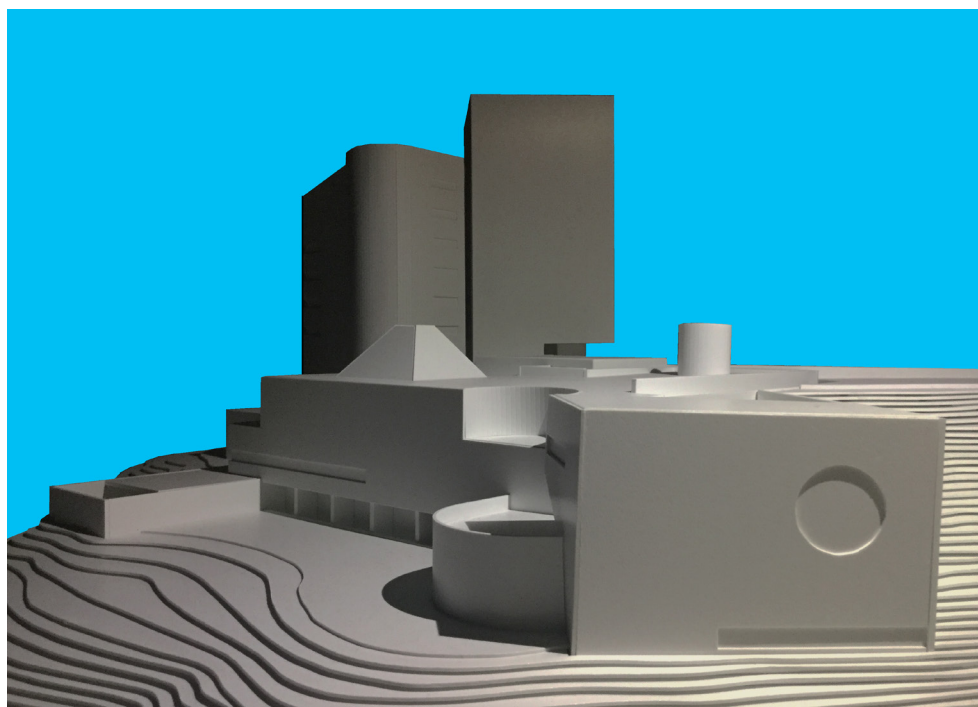
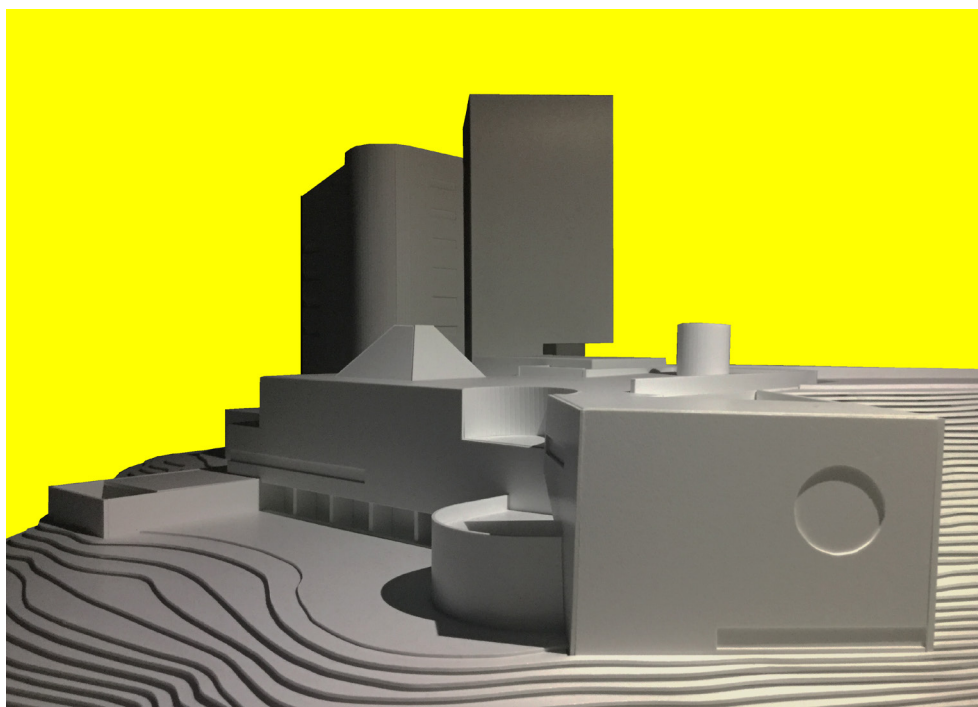


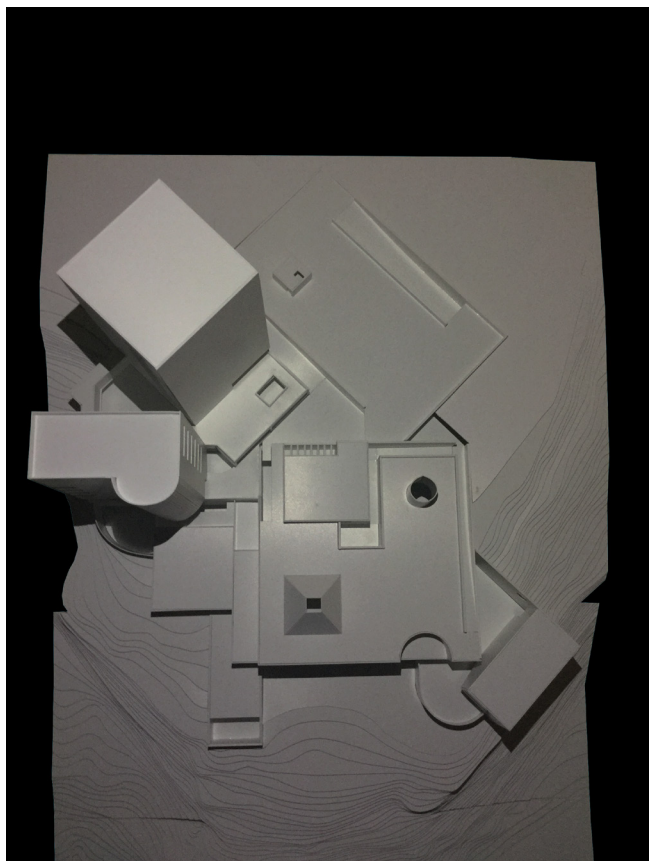




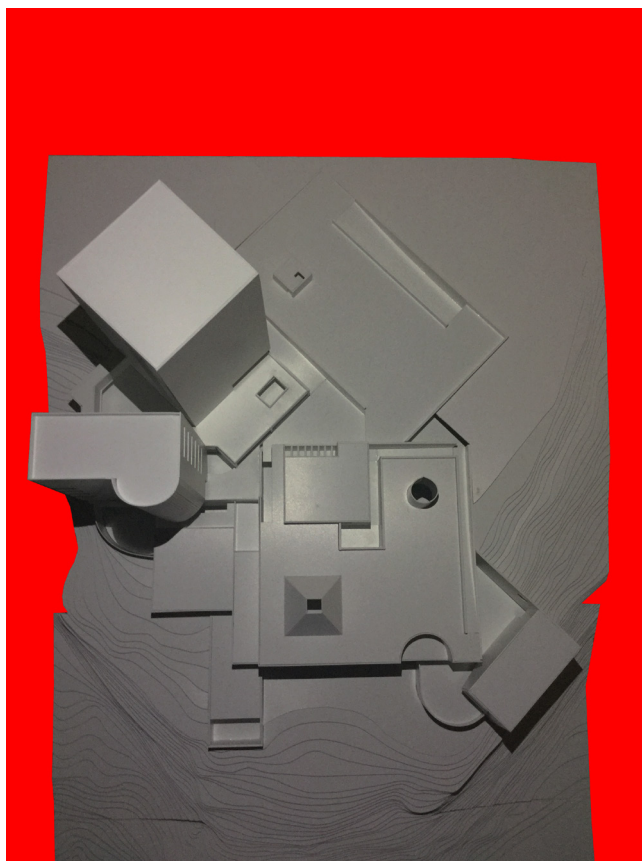
224

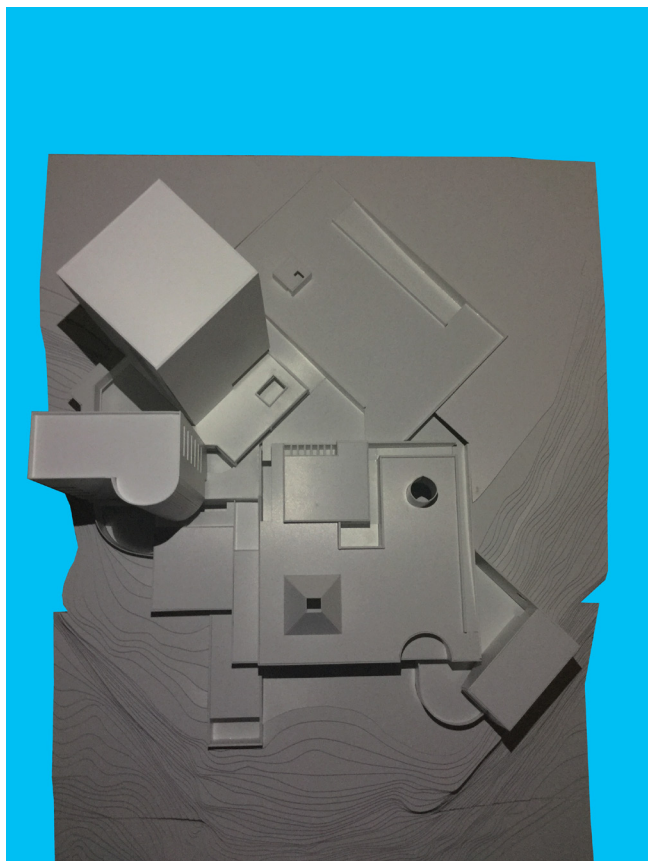




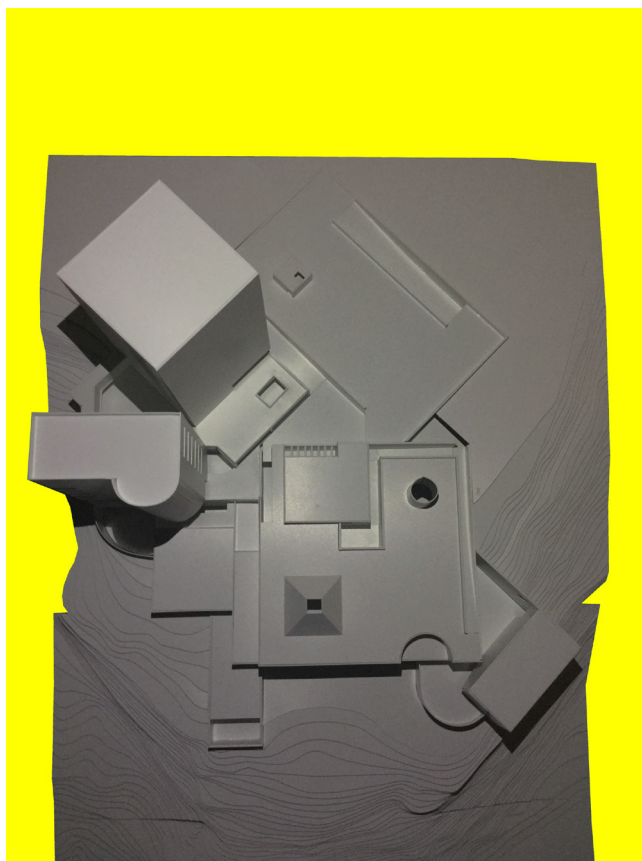


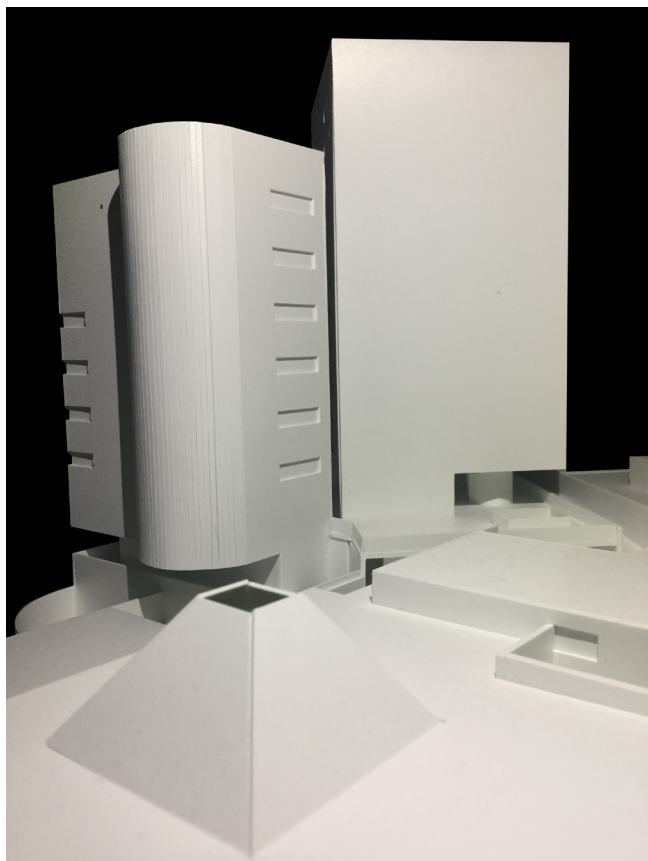
226





227





228





229

